ЭКРАН

1

23 г.

СОДЕРЖАНИЕ: СТАТЬИ — В. Прокофьева, Зах. Невского, И. Уразова, М. Майского, Г. Туллара, Л. Бермана, Н. Лядова, Лео Мур, В. Карелина, Желиховского и др. РИСУНКИ — Георгия Цапок, В. Егорова, Н. Соболь, Л. Веллера, В. Бородкина, Ю. Вюллерюц, Н. Соколини, П. Булаховского, И. Дайц. — ФОТОГРАФИИ.

[redacted]

Всеукраинское Фото-Кино-Управление

ПРИНИМАЕТ запись на прокат следующих МИРОВЫХ ФИЛЬМ

НА ВСЮ С.С.С.Р.

„СИНАБАР“ — 4 серии 22 части.

„ФОРТ № 34“ — 6 част.

Выпуска мировой Американской фирмы „ВИТАГРАФ“

В исполнение трюковых артистов: Вильяма Дункана и Кароль Уоль-Урай.

„ЦЫГАНЕ“ — 6 част.

„ВЕЧЕРНИЕ ЗОРИ“ — 6 част.

„ДОМ УЖАСОВ“ — 6 част.

„ПОЦЕЛУЙ В ПУСТЫНЕ“ 6 част.

„ПОСЛЕДНЕЕ ПРОСТИ“ 6 част.

С УЧАСТИЕМ: Италии Альмиранти, Мандзини, Марии Якобини, Диамири Якобини, Альберто Колло, Иван Навелли, Оресто Беланчуо, Альфонс Кассини и друг. лучших актеров Италии.

АМЕРИКАНСКИЕ ТРЮКОВЫЕ КОМИЧЕСКИЕ КАРТИНЫ

ФАБРИКИ „ВИТАГРАФ“

С УЧАСТИЕМ неподражаемых комиков РИДОЛИНИ и ФРИДОЛЕН.

НА У.С.С.Р.

„ДРАМА В ДОЛИНЕ“ 5 част.

„УКРОТИТЕЛЬН. ЗМЕЙ“ 5 част.

„МОРФИЙ“ — 5 част.

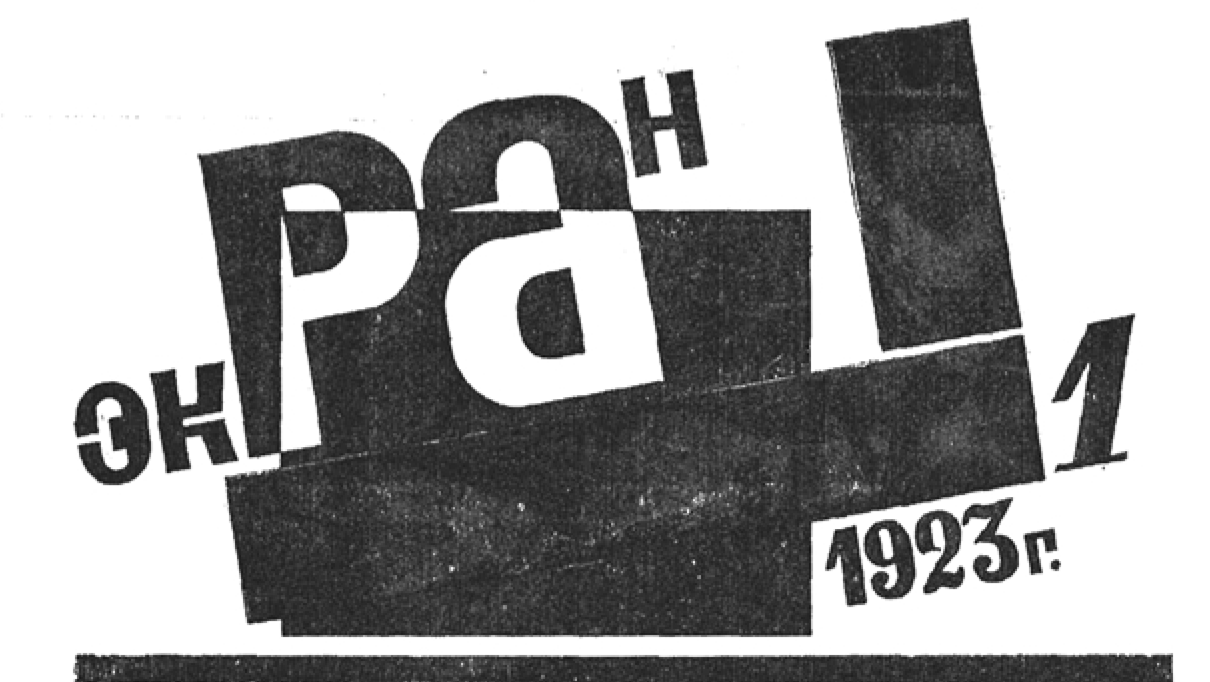
„АТЛАНТИДА“ — 2 серии

„ШАХТЕР ТОМАС“.

„РАСКОЛЬНИКОВ“ — по роману Достоевского „Преступление и наказание“.

ОЖИДАЕТСЯ ПОЛУЧЕНИЕ 150 БОЕВЫХ ПРОГРАММ, среди которых имеются: „ТАНГО СМЕРТИ“ — 3 серии, „ЗОЛОТОЙ ЧЕРЕП“ — 3 серии, „ДИРИЖАБЛЬ в ОГНЕ“ — 3 серии, „ОСТРОВ СЧАСТЬЯ“, „МЕЧТА ЛЮБВИ“ (по Косоротову), „ГОРИЗОНТАЛЬ“, „ПРИЗЫВ“, „БОРЬБА с ХИЩНИКАМИ“, „ЧЕРНЫЙ и РОЗОВЫЙ РОМАН“ (Тайна отрезанной головы), „СТЕКЛЯНЫЙ ДОМ“, „ГРЯЗЬ и ЗВЕЗДЫ“, „СТРАСТЬ БЕСПРЕДЕЛЬНАЯ“ и другие ИТАЛЬЯНСКИЕ и АМЕРИКАНСКИЕ БОЕВИКИ.

Адрес редакции и конторы: Харьков, Улица 1 мая (б. Московская) № 6. В.У.Ф.К.У.
Зав. редакцией и секретарь принимают ежедневно от 10 до 12 час. дня.
Рукописи, доставленные в редакцию, должны быть четко переписаны или напечатаны на машинке на одной стороне листа. Непринятые к напечатанию рукописи *не возвращаются.*



Плата за объявления. Внутри текста и перед текстом в черв. исчислении: 1 стр.—150 руб., 1/2 стр.—85 руб., 1/4 стр.—50 руб., 1/8—30 руб., 1/16—20 рублей. Позади текста и на обложке: 1 стр.—120 руб., 1/2 стр.—65 руб., 1/4 стр.—35 руб., 1/8 стр.—20 руб., 1/16 стр.—15 рублей. На первой странице обложки по соглашению.

АВАНГАРД ТРЕТЬЕГО ФРОНТА

На всех с'ездах по вопросам просвещения, на всех с'ездах Советов, и на с'ездах партийных очень много говорили о политико-просветительной работе в Республике. Вынесенные резолюции специально обращают внимание всего советского аппарата на серьезность вопроса и необходимость оказать помощь Главполитпросвету, органу руководящему политико-просветительной работой. Задача Политпросвета очень широка и, естественно, стремясь к осуществлению ее, мы подчас невольно теряем перспективы ближайших работ, наиболее доступных для нас в данный момент. Среди наиболее доступных для ближайшей реализации, стояло одиноко кино. Я говорю —



„Хозяин черных скал"

стояло, ибо в настоящий момент и пресса, и советские, и партийные аппараты обращают на него хотя бы четверть того внимания, которое оно заслуживает.

При наблюдавшемся и наблюдающемся безразличном отношении к кино, вряд ли возможны были бы такие достижения в какой бы то ни было другой области, какие сделало кино. И все это потому, что

КИНО САМОБЫТНО,

потому, что пути его исключительны. Это едва ли не единственный вид искусства, не знающий эволюционного пути в своем развитии. Его этапы, его пути—революционны.

Присматриваясь ближе к развитию тех или иных видов искусства за годы революции, мы безусловно не увидим тех неблагоприятных обстоятельств,

ТОЙ БОРЬБЫ ЗА СУЩЕСТВОВАНИЕ,

которую выдержало кино, когда в недавнем прошлом капиталисты Западной Европы замкнули его в плену у себя, когда казалось, что



оно без их разрешения не переступит через границу наших Советских Республик. При блокаде наших Республик они отрезали у нас главную артерию—снабжение нас сырьем,—тем самым предрешив дальнейшее замирание кино, ибо они ясно себе представляли, что значит дать сырье Советским Республикам и во что обратится то кино, которое до этого они считали только средством для увеличения своих капиталов. Но вопреки их противодействию, на Украине, где они меньше всего ожидали, начало возрождаться кино с советской идеологией, чисто революционным путем. И вот это исключительное начало его развития и таит в себе причины его непонятости.

Служителям умирающего искусства, отрезанного от жизни, не хотелось мириться с бунтарством кино, и они провозгласили, что оно несет смерть театру, и что его победа таит опасность упадка искусства вообще. Даже те, кто ближе стоит ко всей системе просвещения, кому так дороги пути просвещения, не знают, за малым исключением, о кино ровно ничего, кроме того, что существуют люди, которые ходят по вечерам смотреть как на экране полисмэны, прохожие, дети, гонятся, бегут, падают в воду и с 12-го этажа. Вот почему кино, современнейшее из искусств и вышедшее за тесные границы его, не понято ими, вот почему так мало насчитывается людей, вполне понимающих его значение. И с этим больным вопросом при проведении в жизнь советизации фильмы приходится встречаться ежедневно.

Октябрьская революция открыла каждому пролетарию возможность приобщиться ко всем видам искусства и науки. Но тем более дорог для пролетариата тот вид искусства, который для него наиболее доступен. И если это так, то кино победитель и сегодняшнего дня, и завтрашнего, и это нас обязывает к более близкому знакомству с ним.



Даже кажется странным, что еще приходится уверять, что кино служит могучим фактором, неоцененным подспорьем для целей политпросвета. Его особенное значение в том, что оно доступно каждому

И ГРАМОТНОМУ, И НЕГРАМОТНОМУ.

Давным давно владеет оно тем общим языком, который понятен всем народам и всем племенам. Оно интернационально в широком значении этого понятия.

Оно может дать то, что дает и живопись, и театр, и музыка. На маленькой плоскости экрана оно перерабатывает лучше любого химика материалы всех видов искусства, но оно не связано только камнем или деревом — как скульптура; светом — как живопись; звуком, временем и ритмом — как музыка, ибо оно преображает один материал в другой, преодолевает слово, время и пространство и, овладев ничем не ограниченной динамикой, может творить, как никто, еще и новое, ушедшее из омертвевшего искусства, — ЖИЗНЬ. Кино есть жизнь; оно может преображать быт и явь, героическую борьбу, оживлять сухие математические выкладки и бросать

БОЕВЫЕ ПРИКАЗЫ ВЕКАМ.

Если надо, мы согласимся, что кино не искусство, но это будет признанием победы, а не поражения.

Значение кино громадно во всех областях и, в первую очередь, в народном просвещении. Здесь на первый план выступает исключительная ясность и наглядность преподавания, быстрота усвоения и, главным образом, незначительность затраты на него. А научное значение его настолько велико и в то же время настолько ясно, что говорить о нем почти не приходится.

И вот, как же об'яснить после этого, что нам с большим трудом и, до сего времени, без поддержки извне приходилось пробивать для кино права на существование в

ПРОЛЕТАРСКОМ ГОСУДАРСТВЕ,

хотя, казалось, и не нужно было это делать, ввиду очевидности его пользы для нас.

Уже три года ведется спор между Москвой и Харьковом по вопросу: в силах ли пролетарское государство нераздельно, без частной помощи, владеть государственной кинематографией. И в то время, когда Москва стояла на точке зрения необходимости вовлечения частного капитала и передачи ему большей части государственных работ, мы стояли на противоположной точке зрения: привлечь частный капитал, но не передавать ему своих



В. Е. Егоров. Кино-плакат.

производственных возможностей. Мы твердо знаем, что

НИКОГДА, НИКАКОЙ

частный капитал не сделает нам того, что нужно для пролетарского государства. Кино — это просвещение, а просвещение в Советской Республике не выгодно капиталистам. Кино — это искусство современности и, нам нужно овладеть им.

Поэтому, защищая по старому исключительное право государства на власть над кинематографом, требуя БОЛЬШЕ ВНИМАНИЯ к нему, мы верим, что

ЕСЛИ ЛОЗУНГ СЕГОДНЯ — ЭЛЕКТРОФИКАЦИЯ,

ТО ЛОЗУНГ ЗАВТРА — КИНОФИКАЦИЯ.

В. Прокофьев.

После того, как статья была набрана, было получено сообщение, что вопрос, затронутый т. Прокофьевым, о государственной кинематографии стоит на пути к разрешению. Подробнее об этом в начале статьи „Кино на Украине“.

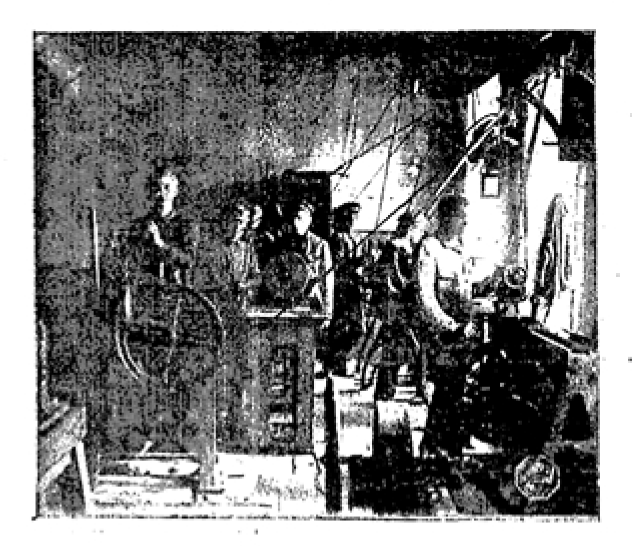
Редакция.

КИНО НА ПЕРЕЛОМЕ.

Когда четверть века назад родилось кино, никто не думал, каким могучим орудием пропаганды оно станет впоследствии. Когда эта лабораторная игрушка выросла и вышла на площадь, — она стала дешевым развлечением для широкой публики. „Отчего бы народу и не посмотреть на эти приключения, веселые комические и нарочито сентиментальные драмы". „Знатоки", люди искусства, не могли сравнивать кино с театром, а до понимания того, что кино и театр имеют очень мало общего, они не дошли. И кино стало —

ТЕАТРОМ ДЛЯ БЕДНЫХ.

Этот театр был неприличен и вульгарен. Он говорил слишком громко. Он не умел владеть своим сильным голосом. На премьеры кино никому бы не пришло в голову притти во фраке. Верхи до поры оставили кино в покое. Это было время дельцов.



Токарное отделение мастерских ВУФКУ.

Но уже вскоре нельзя было не видеть близости:

КИНО И МАССЫ.

И вот, —

вспомните Скобелевский Комитет под покровительством „их императорских", вспомните шовинистическую картину „Козьма Крючков" о доблести царю и отечеству на пользу, картину, которая сделала может быть больше, чем десяток торжественных манифестов и воззваний... И не только в России. Экран воспевал буржуазную мораль, создавал поэмы о верноподданных, ночь за ночью наматывал на тысячи катушек в тысячах городов многометровые фильмы о благородных графах, о верных слугах... Развившаяся до невероятных размеров кино-индустрия (вспомним, хотя бы, что в Америке кино занимает третье место после металлургической и текстильной промышленности) капиталистов и империалистов могла производить только капиталистические и империалистические картины. В кажущейся бессистемности была стихийная система. Разве не система и то, что единственным официальным оправданием кино в царской России было „разумное развлечение" для тех самых рабочих, детей которых „разумно" учили в церковных школах и давали „разумное" же физическое развитие в царских потешных ротах.

Советская власть не могла сразу дать свою „систему". Мы не имели

фабрик,
пленки,
актеров для новых картин,
нашего сценария,

но мы имели богатое наследство: запас старых фильм национализированных прокатных контор —

Молчи, грусть, молчи!.
Тайна прекрасной графини,
Яма,
Смотр войскам в высочайшем присутствии.

Кино принято упрекать в том, что оно дает старые картины: — это почти хороший советский тон. Но пусть кто-нибудь попробует дать своему десятилетнему сыну маленькую задачу на возможности кино, указав количество кино-театров с обязательной (минимум) еженедельной переменой и наибольшее возможное количество наших фильм за полгода фактически начатой работы по созданию советской фильмы после восстановления фабрик и получения первых партий пленки.

Научный Отдел ВУФКУ не закрывает глаза на тяжесть работы. До сих пор кино оставалось в тени. Теперь кино на очереди. ВУФКУ уже выпустило несколько картин. Много — в работе.

Революционная романтика и быт,
история революции и партии,
агитация и пропаганда,
социальные темы,
картины производства и научной организации труда, —

это то, что ВУФКУ уже начало осуществлять. Пусть пока недостаточно широко, но начало положено. Здесь ВУФКУ связалось не только с Главполитпросветом, но и с К. С. М. У., включив в свой план фильмы, желательные для комсомола. Начата также работа по созданию репертуара кино для детей.

Но есть область, где кино суждено сыграть особую роль. Это область народного образования. В этом № журнала сообщается, какое количество названий научных картин содержит каталог одной только из немецких кино-фирм. В Германии кино введено, как научное пособие в университетское преподавание и начинает вводиться в среднюю школу. Мы на пути к этому. И республика, ставшая на путь перестройки всей своей жизни, —

ЕСЛИ НАПРЯЖЕТ ВОЛЮ —

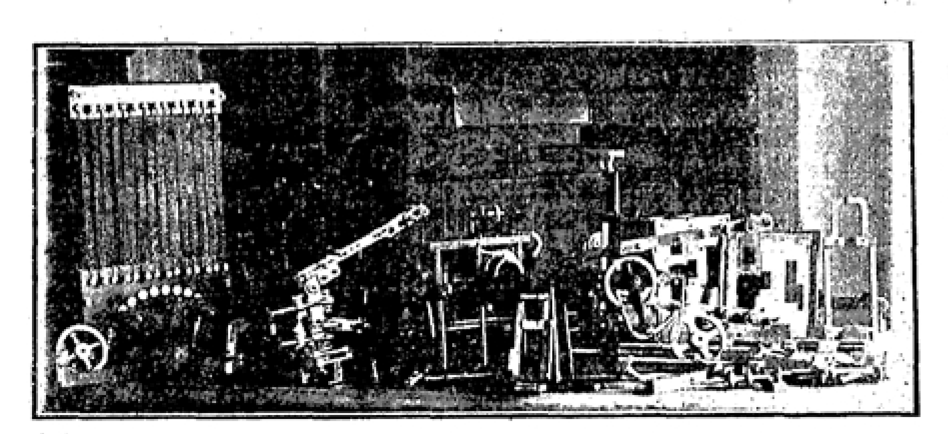
завтра откроет школы, где вместо мертвых азбук, заговорят экраны светящейся, живой, понятной и убедительной речью.

Захар Невский.

КИНО НА УКРАИНЕ

Как раз в те дни, когда пишется эта статья, заканчивается эпоха в строительстве украинской кинематографии... Состоялось постановление Совнаркома СССР об об'единении в единый госаппарат всех киноорганизаций Союза, и над этим вопросом работает Комиссия при Совнаркоме СССР под председательством т. Манцева.

В комиссии наметились две точки зрения: одна стоит за акционирование всего кинодела Союза с единым центром в Москве и с вхождением в качестве акционеров киноорганизаций республик, входящих в Советский Союз.



Аппараты и части, изготовленные в мастерских ВУФКУ.

Другая считает более осторожным не производить сразу коренной ломки и ограничиться двумя мерами: все киноорганизации отдельных республик трестировать, а тресты об'единить в единый общесоюзный КИНО-СИНДИКАТ, имеющий Правление в Москве. К функциям Синдиката отойдут заграничные закупки прокатного материала, вывоз заграницу фильм советского производства, утверждение всех производственных заданий и кино-сценариев и т. д.

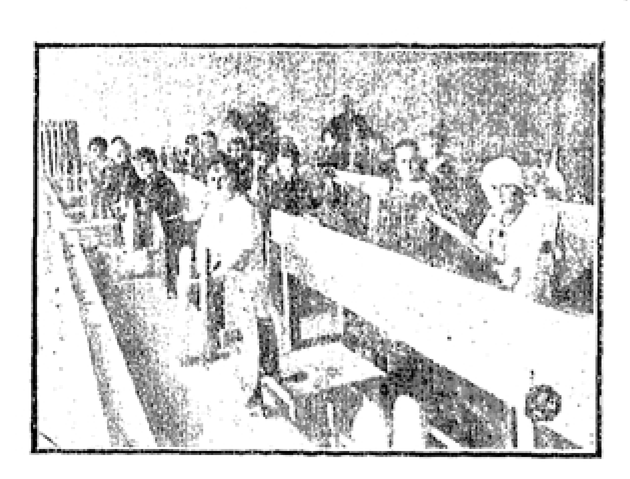
ВУФКУ поддерживает последнюю точку зрения, большинство же Комиссии держится первой точки зрения. Какая из них победит, и в каком виде выкристаллизуются в дальнейшем организационные формы общесоюзного об'единения советской кинематографии, покажет ближайшее будущее.

Несомненно одно: огромная эпоха позади, какой-то круг завершен. Как все живое, творческое, советская кинематография еще не нашла своего пути и еще не скоро наступит время писать ее историю... Но кое-что уже можно под'итожить, особенно из истории украинского опыта... Кинематография на Украине прошла три главнейшие стадии со времени национализации кноскладов и кинотеатров.

Первая — переход театров и складов в отдельных городах к губнаробразам и губполитпросветам, а также и унаробразам и уполитпросветам, в составе коих с течением времени образовались кино-секции.

Этот период характеризуется отсутствием государственных заданий в области кинематографии, подходом к киноделу, как к доходной статье, и разнобоем в работе кино. В это же время часть кинотеатров распыляется между различными организациями и учреждениями, ничего общего не имеющими с задачами культурно-просветительными.

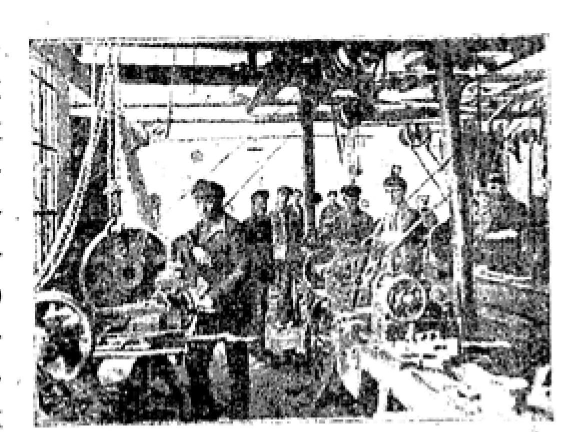
Второй период знаменуется учреждением Фото-Кино-Комитета, которому передаются кинотеатры Харькова, Киева и Одессы. Этот период отмечается неудержимою тягою всех отраслей кино к единому центру.



Монтажное отделение центрального склада в Харькове.

Фото-Кино-Комитет начинает собирание материалов, доказывающих необходимость об'единения всего кинодела на Украине в руках единого руководящего органа. Со всех сторон ему оказывают противодействие. В этой борьбе за советское кино в среде киноработников окончательно складывается убеждение в необходимости перейти к полному об'единению всех сил, средств и возможностей во всех отраслях кинодела, и взамен Фото-Кино-Комитета, в феврале 22 г. учреждается Фото-Кино-Управление.

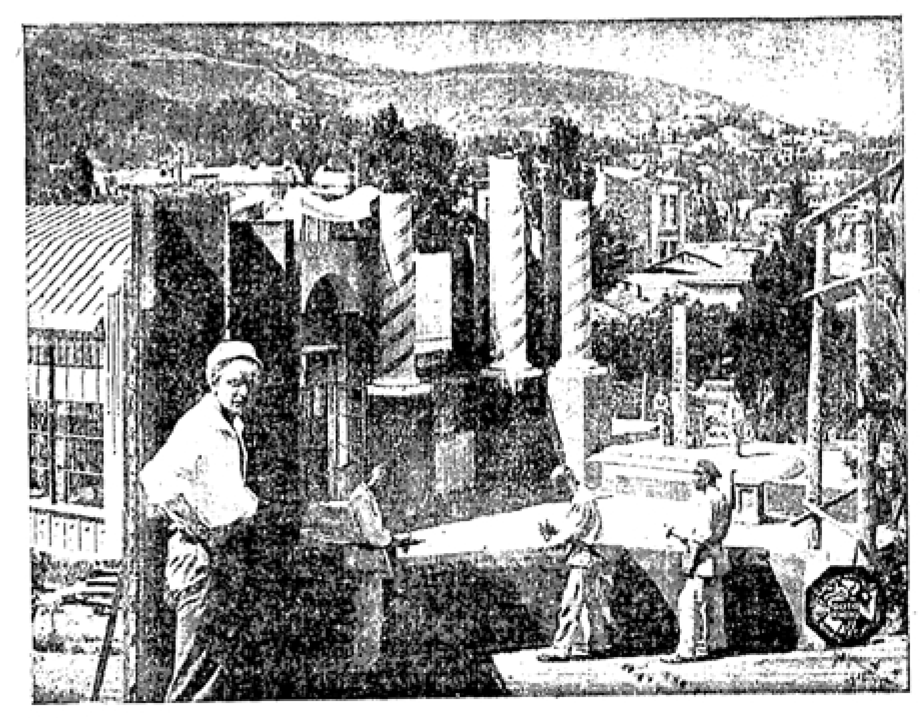
Нужно тут же отметить, что еще много месяцев стоял бы на той же точке увязший воз советской кинематографии, если бы не твердая воля бывшего Наркома Просвещения Г. Ф. Гринько, который всем своим авторитетом поддержал киноработников Центра, настоял на осуществлении давно назревшей реформы, и в дальнейшем поддерживал и помогал советом и авторитетной защитой своей Управлению в самые тяжелые минуты его жизни, а их было много, гораздо более, чем можно было бы ожидать...



Механический завод ВУФКУ в Харькове.

Медленно и трудно шло ВУФКУ к завоеванию сданных ему на бумаге позиций. В апреле 22 года были изданы ведомственные циркуляры Главполитпросвета, Наркомпроса и Наркомвнудела, коими предписывалось „всем, всем, всем“ сдать ВУФКУ всякого рода киноимущество, особенно же фильмы, а также все кинотеатры.

Началась борьба, которая, в сущности, не закончена и сейчас, борьба отдельных ведомств и учреждений за театры, как доходную статью. Попытки отобрать театр рассматривались как посягательство чуть ли не на грабеж, и все ведомства, куда можно было приносить жалобы, были таковыми завалены. Жаловались на ВУФКУ по всем линиям и направлениям: по советской, партийной и профессиональной, по судебной и административной, по гражданской и уголовной; короче—все средства были пущены, лишь бы не сдать театр, или иное имущество или оборудование. В этой кампании, то явно, то закулисно, но весьма ощутительно вел на ВУФКУ аттаку и частный капитал, не хотевший примириться с потерею „священной собственности" и „доходных статей".



Стройка декораций к „Помещику".

Так обстояло дело до осени прошлого года... 22-го ноября 22 г. ВУЦИК'ом был принят „Кодекс законов о народном просвещении", в состав коего была включена специальная глава „О кинематографии", кодифицировавшая все прежнее, возникшее в порядке стихийно-революционного порыва, законодательство. Впервые во всей истории советского законодательства в законодательном акте было декретировано положение о кинематографии, и в то же время, что особенно важно, пролетарский законодатель высказал свою точку зрения на роль и задачи советской кинематографии.

Издание этого акта знаменовало полную победу советского кино, и с этого момента борьба за кино стала легче, препятствия менее значительными.

Такова внешняя история кино на Украине. Каковы же результаты?

ВУФКУ застало все отрасли кинодела в самом плачевном состоянии. Театры были полуразрушены, запущены, частью отведены под жилье, склады и т. д. Имущество прокатных контор не было учтено и выяснено, и находилось в самом хаотическом состоянии, без проверки и монтажа. О кинопромышленности не приходилось и говорить; о ней даже и не помышляли.

ВУФКУ приступило к собиранию государственной кинематографии.

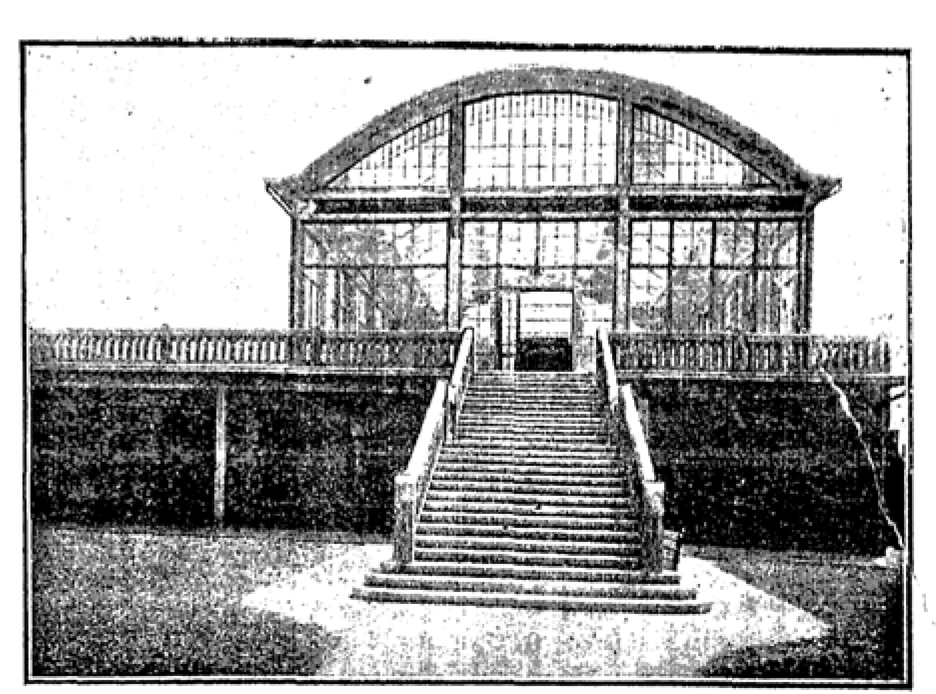
Были созданы четыре областные, окружные центра: Харьков, Екатеринослав, Одесса и Киев; во всех губернских городах были созданы губ'отделы. Были учтены все кинотеатры и приняты все, какие можно было принять. Были взяты на учет все без исключения киноаппараты, и принудительно проверены через технические отделы ВУФКУ.

Наконец, было учтено наследие национализированных кинопрокатных контор и материал их отобран и распределен между прокатными центрами округов (областных отделов).

Часть театров была сдана учреждениям, организациям и частным лицам с соблюдением снабжения прокатом только и исключительно от ВУФКУ и при непременном условии восстановления театра; другая часть осталась в непосредственной эксплоатации ВУФКУ.

В целях снабжения театров новым прокатным материалом, были завязаны деловые отношения с снабжающими центрами России и заграницы. Однако, прокатный материал поступал очень туго и неравномерно. ВУФКУ пришлось задуматься над мерами, которые надолго обеспечили бы его театры.

Уже с первых шагов своей деятельности работники ВУФКУ отчетливо осознали ту мысль, что **советской фильмы никто для советской республики вне ее НЕ сделает**, и что для отражения и запечатления нового быта должна быть создана советская фильма на советской земле. Больше того, работники ВУФКУ осознали,



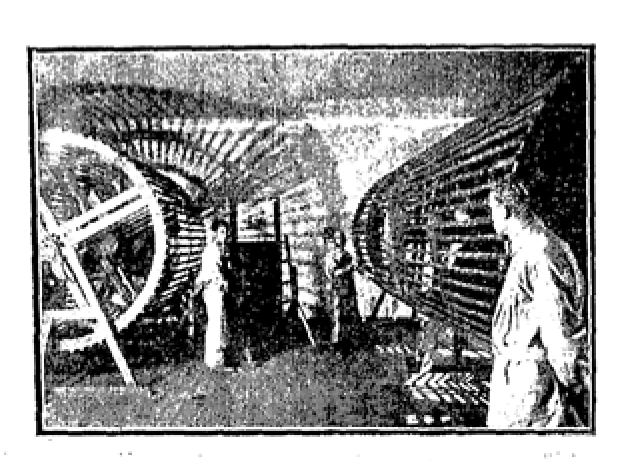
Одесское ателье.

что в создании советской фильмы весь смысл и вся цель существования государственной монополии кинодела, и с первых же шагов своей деятельности поставили своею задачею приступить к изготовлению собственных фильм.

К сожалению, украинские ателье не давали в то время возможности приступить к работе, так как только одно б. Харитоновское ателье в Одессе могло бы удовле-

творить запросам ВУФКУ, но оно находилось в слишком печальном состоянии. Тогда ВУФКУ летом 22 года заарендовало ялтинские павильоны бывшие Ермольева, и первый из них восстановило до его довоенного состояния, и там приступило к работам.

Когда оглядываешься на это совсем недавнее прошлое—не верится, что с теми силами и средствами можно было решиться начать производственную работу. Особенно трудно пришлось с актерским и режиссерским персоналом. Никто в Москве и верить не хотел, что работа будет налажена.



Сушильня.

Пока одна часть вуфкувцев собирала „королей экрана“, другая искала сырье, химикалии, неуловимую пленку и прочие малозаметные, но в производстве совершенно необходимые вещи. Наконец, с начала осени 22 г. в Ялте соединились люди и вещи, и началась работа.

Зимою 22-23 г. г. была осуществлена заграничная поездка ответственных руководителей ВУФКУ, давшая весьма много в смысле снабжения фабрик необходимым сырьем, театров прокатным материалом и фотоскладов товарами и материалами.

В этом году ВУФКУ получило возможность восстановить полностью одесский кино-павильон (ателье) бывший Харитонова, один из самых больших в России. В Ялте уже тесно, понадобился для работ большой пролетарский центр, чтобы фабрика могла снимать не только картины природы и психологические драмы, но также и драмы социальные, для которых нужны огромные массы не статистов, а подлинных творцов нового быта, чтобы на экране засверкала, запестрела не вымышленная, а доподлинная живая жизнь. Впредь производственной базой ВУФКУ будет Одесса, а Ялте отводится подсобная роль в работах „над натурой“.



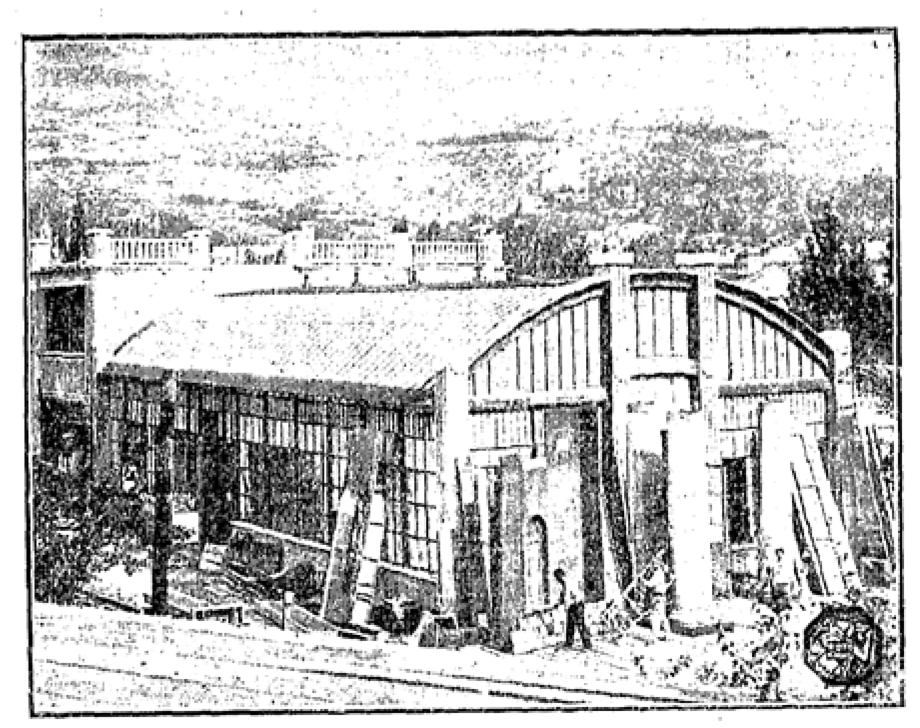
Мастерские.

Но описанная выше работа: театральная, прокатная и производственная, составляла только половину того, над чем трудилось ВУФКУ. Другая половина была отведена выполнению культурно-просветительных и политико-идеологических заданий. Отметим главнейшие отрасли этой работы.

Во-первых, обслуживание Красной Армии путем предоставления красноармейцам бесплатно десяти процентов всех мест всех без исключения кинотеатров Украины. Во-вторых, обслуживание частей и гарнизонов бесплатными передвижками, которые шли из клуба в клуб, от части в часть. ВУФКУ не только содержало и содержит за свой счет весь аппарат передвижек, но и бесплатно же снабжает таковые прокатным материалом.

Далее идет обслуживание пролетарских организаций: рабочих клубов и театров, партклубов, школ и т. д. бесплатно и по себестоимости, равно как и мест заключения (допров), снабжаемых передвижками бесплатно.

Дальше должно отметить работу по выполнению ударных кампаний: не было такой кампании, в которой не приняло бы участия ВУФКУ, выполняя за свой счет, как в Центре, так и на всей периферии, задания соответствующих органов. Эта работа была с удовлетворением не однажды отмечена руководящими органами, и нужно надеяться, что по мере роста советской кинематографии и охвата ею всех уголков наших республик, она сумеет тысячей огней зажечь сознание, пробудить чувство долга при осуществлении всех заданий, выдвигаемых переживаемым моментом.



Ялтинское ателье.

Наконец, необходимо отметить грандиозную работу по фото, проделанную всем аппаратом ВУФКУ во всеукраинском масштабе. Собранная ВУФКУ „Социальная хроника“ запечатлела все важнейшие моменты жизни широких трудящихся масс, она отметила все важнейшие события общественной и государственной жизни Украины. Фото-архивы ВУФКУ хранят неоцененные пока сокровища, разработка которых дело историка и исследователя.

Украинская эпоха кино заканчивается, приближается новая форма работы: общесоюзная, долженствующая широко раздвинуть границы творческих возможностей кино...

Л. Берман.

НАСТУПЛЕНИЕ КИНЕМАТОГРАФА.

УЧЕНИК ЛИТЕРАТУРЫ.

Из всех видов искусства, литература издавна наиболее близка кинематографу. Кинематографический сценарий подчиняется тем же законам сюжетосложения, что и роман, рассказ, новелла. Даже театр, несмотря на то, что в нем имеются те же зрительные элементы движения, находится в не настолько близкой степени родства с искусством экрана.

Движение во времени театр ограничивает рамками замкнутого пространства (сценическая коробка).

Литература, не показывая движения, а рассказывая о нем, не стесняется пространственными границами. Здесь мы находим те же широкие возможности быстрой переброски действия, какими с полным правом гордится искусство экрана.

Кинематограф взял у литературы не мало уроков сюжетосложения. Добрая половина кино-сценариев есть не что иное, как переработка литературных сюжетов. И поныне экран в массе обслуживается не кино-писателем, а литератором. Последние примеры литературного соблазна для кино — романы „Атлантида", „Тарзан", „Сафо".

НАОБОРОТ.

Америка — родина трех:

Первый — Эдиссон, изобретатель кинематографического аппарата.

Второй — Чарли Чаплин, первый всепризнанный „король сердец" среди кино-эксцентриков.

Третий — О. Генри, покойный американский писатель, которому... впрочем, о Генри — спустя несколько строк.

Представьте себе Нью-Иорк, город невероятных ритмов, стекла, бетона и жизни, пульсирующей по хронометру. От 15-ой авеню до рабочих кварталов — девиз: Время — деньги.

Ни покоя, не передышки. Как в колесе кино-аппарата разворачиваются 3000 метров ленты, называемой повседневной жизнью Нью-Иорка. Суточный оборот — столько-то метров в минуту. Если меньше, — значить, перебой мотора, движение нарушено, экран тухнет.

Сказочный город. Не реальность, а символ. Символ эпохи машинного капитализма.

Кинематограф тоже символ.

Наполовину искусство, наполовину — механика, он явился необходимым зеркалом нашей эпохи и, как самое созвучное культуре города искусство, властно диктует другим искусствам свои законы, свои стремительные ритмы и свои безразлично-серые краски, безличные, как городской пейзаж.

Роман О. Генри „Короли и капуста" — прекрасный и, кажется, первый образец пересадки кинематографических приемов в литературу.



„Хмель".



„Хмель".

На двух материках идет бешеная охота за двумя людьми, совершившими одинаковое преступление и волею судьбы избравшими себе одно и то же убежище — бананный городок в республике Анчурии. Преследователи меняются жертвами. Одни захватывают президента нью-иоркского о-ва „Республика", воображая, что это Мирафлорес — бежавший президент Анчурской республики. Другие по ошибке препровождают Мирафлореса в нью-иоркскую сыскную полицию, думая, что это разыскиваемый ими президент „Республики".

Кинематографический сюжет отличается от литературного — при тождестве основных законов сюжетосложения — тем, что он предназначается для впечатления через зрительное восприятие. Отсюда — особенности монтажа, чередование картин в том, а не ином порядке, и так, чтобы вплоть до конца картины зритель находился на известном расстоянии от догадки о значении поступков и о взаимоотношениях действующих лиц.

Роман Генри написан в этом, именно, плане „кинематографической загадки".

Кстати, эпилог романа „Короли и капуста" — он так и называется „кинематограф" — есть не что иное, как образец лаконического сценарного текста.

Этими краткими строками, конечно, не предполагается исчерпать вопрос о киноматографичности новейшей американской литературы. Ее произведения просятся в руки кино-режиссеров. Над теоретической же стороной вопроса следует серьезно подумать специалистам—теоретикам экрана.

Взаимоотношения между кино и литературой приобретают иной, нежели прежде, характер.

Джек Лондон в предисловии к своему последнему роману „Сердца трех" признается, что это произведение было написано по сценарию одного кино-писателя в то время, как уже была сделана с'емка фильмы.

„До сих пор, — пишет Лондон, — существовали переделки литературных произведений для экрана. Теперь, кажется, наступает время для обратного опыта — переделывать и кино-сценарии в литературу для чтения".

Признание очень знаменательное.

ПАРИЖ БЕЗ ДУШИ.

В Париже полиции и филеров больше, чем где бы то ни было. Скоро будет еще больше фашистских черных рубах. Но и этим последним не превзойти количества кинематографов.

Кинематограф на каждом шагу. Чарли Чаплин пользуется наибольшим успехом здесь в Париже. И не только витрины Монмартра и центральных улиц залиты огнями кино-рекламы, но и добрая треть современной французской литературы.



Манифесты унанимистов:

„Городские *люди* — *unanimes*, *единодушны* друг другу. Мы перестаем быть „мы" для того, чтобы город мог сказать „я". Город защищает личность от холода одиночества, но за то отнимает у нее ее самое". (Н. Лернер. Предисловие к „Доногоо-Тонка").

Если нет *личности*, значит нет человеческой *психологии*, нет души, а есть только движение, жест, поступок, оправданные не внутренним мотивом, а требованием целесообразности для коллектива. Машинное — машине. Современная жизнь больших городов лучше всего поддается серому кинематографическому преображению.

Таково художественное миросозерцание той группы французских писателей, которые присвоили себе название „унанимистов".

Презрение к людям, к их переживаниям, к их чувствованиям, этот своеобразный протест передовых буржуазных писателей против буржуазного общества, — презрение к личности, к душе, определяет новую полосу в области литературного повествования.

„В сущности, эти люди все равно что колбаса. Стоит только заплатить — и они будут моими" говорит герой нашумевшего ромэновского рассказа „Доногоо-Тонка".

Люди терпимы только на экране, где они не выражают вслух своих чувств, а только механически выполняют задания *кинематографического сценария*.

Луи Деллюк, чье имя проникло в Россию совсем недавно, выпустил целую книжку рассказов под названием „В джунглях кинематографа".

Писатель до того игнорирует все мыслящее и человеческое, что его центральными героями *являются животные*: котенок Иро, наблюдающий игру теней на экране („История котенка и его тени"), собака Клодомир, встречающая Вильсона при посещении им Парижа по случаю подписания версальского договора.

Клодомир стремглав мчится по улицам, запруженным войсками и народом. Пробегающие *толпы солдат, буржуа и сановников*—это бездушные статисты кинематографической фильмы. Сквозь собачий глаз умело и стремительно пропущена мелькающая лента пышных торжеств. „В Париже—бог" мелькает в сознании Клодомира. И он хочет это об'яснить своей хозяйке монашенке Фермэн. „Но сестра Фермэн *понимала только язык человеческий*, да и то не очень хорошо"—иронически заканчивает повествование Деллюк.

На образцах новейшей французской литературы можно проследить отрицательный вид „кинематографизации" литературного творчества. Из теоретических предпосылок унанимизма не трудно вынести предположение, что певцы „города без души" у кинематографа заимствуют только пустопорожний трюк, только лишь оболочку кино-техники, без живого психологического содержания и, тем более, без идеологической установки.

Менее это заметно у Луи Деллюка, может-быть потому, что он не только писатель определенной литературной школы, но и серьезный теоретик экрана; и в гиперболических размерах выступает, напр., „Доногоо-Тонка", Жюль-Ромэна. Здесь мы находим лишь голую сюжетную схему, литературно-обескровленную, и в общем представляющую собою среднего качества кино-сценарий.

С ЧАПЛИНОМ ПРОТИВ ЧАПЛИНА.

Сколько самоубийственных дел я совершил и сколько сальто-мортале.

Мне-же убитому горем, теперь нечего не осталось.

Так говорит Чаплин, „божественный Шарло", в кино-поэме Ивана Голла „*Чаплиниада*".

Для нашей темы это произведение представляет исключительный интерес.

Иван Голл принадлежит к группе немецких экспрессионистов, которые, как известно, ставят себе задачей преобразование *общественной жизни, путем углубленной работы над духом*. Их „духовность" решительно враждебна механическому характеру современной культуры. И само собой очевидно, как должны относиться эти писатели к попыткам вторжения кинематографа (искусства-техники) в литературу.

По замыслу Голла, Чарли Чаплину сделалось не в моготу бессмысленное торчание на рекламно-кричащих афишах. Как и



„КАНДИДАТ В ПРЕЗИДЕНТЫ" (НЕ ПОЙМАН—НЕ ВОР).

подобает кающемуся экспрессионистскому герою, он убегает от почитателей, от смеха, под которым скрывалась его тоска по другому миру, миру униженных, от бездушной плоскости экрана.

Типичный идеалистический порыв, если толковать поэму в плане идеологическом.

А формальное выражение? Иван Голл также, как и его американские и французские собратья, невольно обратился к излюбленным приемам кинематографа. Таковы законы эволюции художественных форм. Им художник покоряется непроизвольно и неизбежно.

Пусть же не кажутся парадоксальными в протесте Голла против анти-духовности экрана калейдоскопическое мелькание сцен, эксцентрические заголовки (надписи на экране), погони и трюки.

ВМЕСТО ВЫВОДОВ.

Итак, как говорится, „на некоторых участках литературного фронта" наблюдается энергичное наступление кинематографа. Можно было бы остановиться на многочисленных выводах и перспективах, проистекающих от новых взаимоотношений между *искусством слова и искусством экрана*. Но выводы эти едва-ли могут коснуться дальнейшей судьбы „нападающей стороны". Вторжение кинематографа в литературу свидетельствует о высокой степени роста молодого кино-искусства. Вопрос же об утверждении кинематографических приемов в литературном творчестве, в более специальном виде, составляет предмет чисто литературной статьи.

Н. Лядов.

КИНО В АМЕРИКЕ.

(ФРАГМЕНТЫ).

Фильмовое царство. Игра под диктовку. Кинетические статисты. Доллар за синяк. „Кино-звезды". „Как на самом деле".

ФИЛЬМОВОЕ ЦАРСТВО.

(г. Лос-Анжелос, Калифорния).

Улица. Лавируя между трамваями и авто мчится во весь карьер траурный катафалк. В открытом гробу сидит покойник и отчаянно жестикулирует. Рядом стоит злодейского вида человек и с размаха колотит покойника молотом по голове.

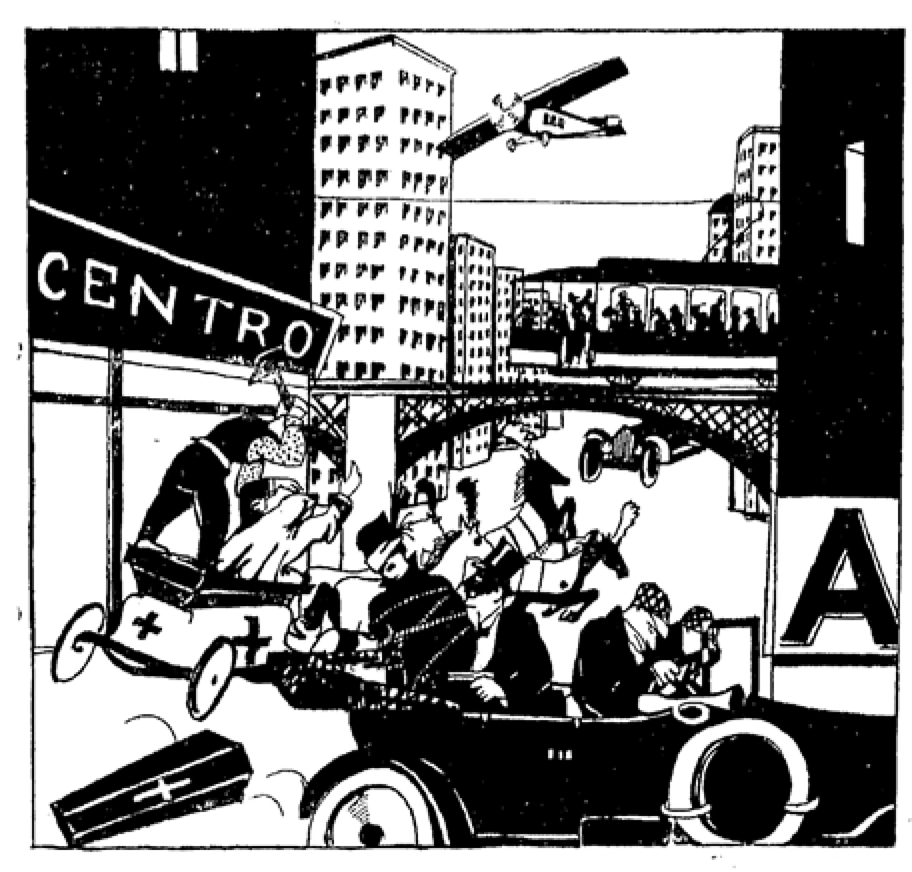


Рис. Н. Ф. Соболь.

Под'езд отеля. Выходит группа леди, джентльменов. Фраки, декольте. К одной—в декольте на 24 персоны—подбегает шарманщик. Всаживает леди кинжал в грудь. Перерезывает себе горло.

Из окна банка вылазит некто в маске. Прыг в авто. Мчится. Сзади еще авто. Догоняет. Поравнялись. На ходу перепрыгивает.

Толпа апашей выходит из трактира. Навстречу матросы. Драка. Несколько человек убито.

На перекрестках улиц стоят и спокойно наблюдают полисмэны. Уличная толпа идет мимо не останавливаясь.

Что за бездушный город! То здесь, то там—режут, стреляют, бегут, догоняют, падают с двадцатого этажа и т. п.—никто и глазом не моргнет. Готов уже бываешь закричать, позвать полисмэна, как замечаешь примостившийся сбоку клекочущий кино-аппарат, и успокаиваешься: а, вот в чем дело!

Уличная жизнь Лос-Анжелоса полна комедий, трагедий и драм. Кино-постановки вошли в быт. Жители Лос-Анжелоса привыкли к душераздирающим сценам. Увидят на улице настоящее преступление—примут его за инсценировку. Мальчишки бегают за кино-операторами, как за шарманщиками.

— „Смотри, смотри! Чарли Чаплин!"

И верно. Это он бежит по улице в саване. Падает. Его переезжает автомобиль. Вскакивает и снова бежит. За ним—толпа. На других улицах и в окрестностях можно видеть Мэри Пикфорд, Дугласа, Фаербанка, Френсиса Бушмана,—всех кино-„звезд" Америки..

В Лос-Анжелосе полтораста кино-ателье: отделения, а то и главные фабрики, всех американских кино-фирм. Фильмовое царство. И не мудрено: в Лос-Анжелосе чуть-ли не 350 безоблачных дней. Воздух—своего рода стереоскоп: все делает рельефным. Солнце льет бесплатно яркий свет—сколько долларов сберегает это непортящееся освещение! Лос-Анжелос и окрестности самой природой уставлены разнообразнейшими декорациями. Нужны для фильм небоскребы, кипящие толпой улицы—это в городе. Нужно море—пожалуйста, вот Великий Океан. На берегу курорты, утесы. В окрестностях—горы, прерии, реки, пальмы, апельсиновые рощи, фермы, замки, хижины—все к услугам режиссера. Понятно, что сюда с'ехались постановщики со всех штатов и переснимали на пленку чуть-ли не все уголки города и окрестностей.

Около Лос-Анжелоса среди гор расположен город, основанный и целиком принадлежащий кино-кампании. Так и называется по имени фирмы „Universal City". Город—как следует: с мэром, кутузкой, церковью, банком, магазинами. Контора фирмы помещается в готическом замке (в готическом стиле, впрочем, только фронтон; бока здания в других стилях), лаборатории—в греческом храме; здания строились и как здания, и как декорации. На окраинах города имеется несколько „улиц" самого экзотического свойства. Извилистый узкий переулок старо-германского города впадает в Испанскую улицу; дальше русская деревня. Флора в фильмовом городе тоже стилизована: то „непроходимые дебри" тропического леса, то энглинизированный парк, то искусственное болото.

Постройки во всех кино-ателье Лос-Анжелоса легкого типа. Между небольшими деревянными зданиями—дворы и дворы. Приемный двор, дворы с'емок, двор-столовая и т. д.

С'емки interieur производятся тоже почти под открытым небом. Павильоны обыкновенно передвижные. Длинный широкий помост с солидной задней стенкой. Перпендикулярно к задней стене перегородки образуют комнаты и „углы" любой величины. Декорации из дерева. Окраска почти натуральная. Приняты, конечно, во внимание капризы пленок: вместо белого—светло канареечный цвет, дающий на экране идеально белый, и т. п. Ничего театрального, бутафорского. Мебель—так мебель (выделывается в специальных мастерских фирм). Стенка—так стенка, лбом не прошибешь.

В ателье „Universal Film C°" на противоположной стороне павильона-помоста тянется балкон для посетителей. Рекламы ради, избранные допускаются наблюдать постановку. Но их набирается так много, что сделали специальную галлерею, чтобы посетители не болтались под ногами.

ИГРА ПОД ДИКТОВКУ.

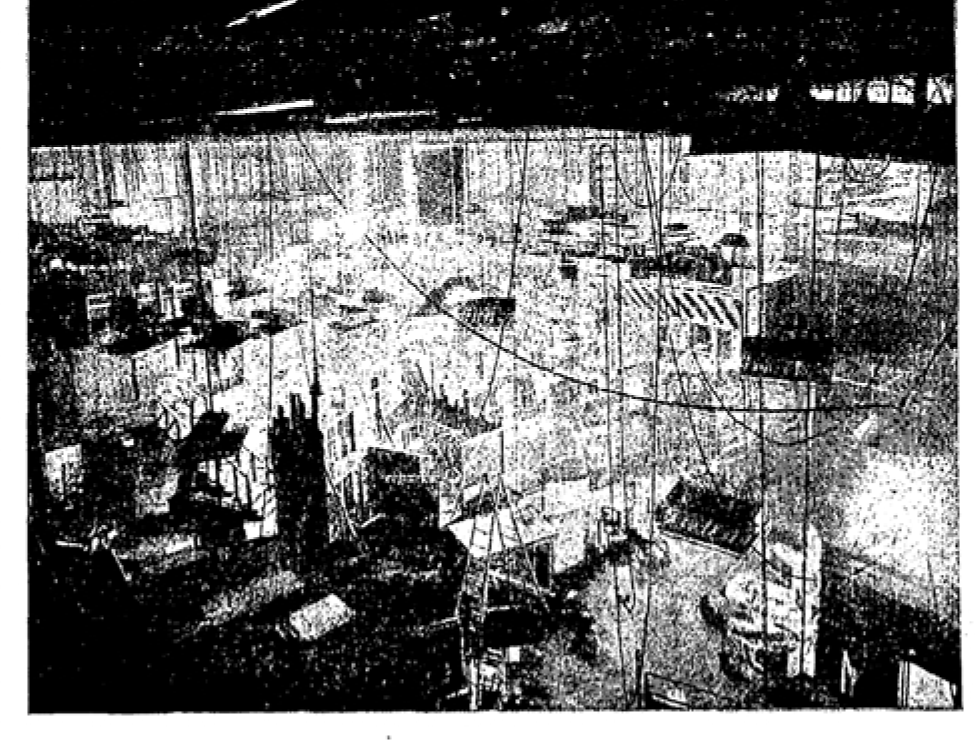
Большинство американских кино-поставщиков придерживается принципа, что актеры—это материал для картины, а не творцы ее. Режиссер—все. Царь и бог. Всезнающ, вездесущ, всевидящ и пр., и пр., и пр. Режиссер мнет актера, как воск: тот должен гибко поддаваться, и при малейшем нажиме выдавливать из себя требуемый изгиб. Кино-актер должен обладать разработанной техникой, чуткой восприимчивостью, молниеносной ассо-



циативностью. Ловить небрежно брошенное режиссером слово и с налета воплощать это слово в образ.

Большинство американских кино-актеров не имеет ничего общего с театром. Кино воспитывает уже второе поколение своих собственных актеров, никогда на сцене не бывших. Техника игры у них совершенно отлична от сценического воплощения слов и жестов. Основа американской кино-игры, это быстрота и вместе с тем математическая размеренность движений. Пределы сцены—воображаемые: нужно держаться в сфере об'ектива без помощи перегородок. У кино-артиста должно быть, как у птицы, непосредственное ощущение пространства. Играть он должен как бы на фоне разграфленной миллиметровой сетки. Знать и помнить пространственное соотношение положения тела при каждом движении. Играть своим телом, как мячом. Бросать себя меткими швырками во все стороны и всегда попадать в цель.

Многие кино-актеры достигают совершенства в управлении своими жестами. Характерен пример Френсиса Бушмана, который, играя двойников, ухитрился сам себе пожать руку. Это требует пояснения. Обыкновенно при с'емках двойников пол фильмы по вертикали закладывается; снимается сначала одна половина с двойником № 1, затем вторая с двойником № 2 (и того, и другого двойника изображает один и тот-же актер). По отпечатании, на одной пленке получается изображение обоих двойников. Каждый играет на своей половине фильмы и никогда не переходит через воображаемую линию, делящую фильму пополам. Какая математическая размеренность игры нужна, чтобы разновременно снятые жесты ругающихся, например, друг с другом двойников, были координированы между собой! Ф. Бушман, играя таким способом двойников, сначала протянул руку к демаркационной линии, находясь на, скажем, правой стороне фильмы. Затем была открыта левая сторона, и Бушман был снят в другой ипостаси лицом к лицу с первой. Он вторично протянул руку абсолютно одинаковым, как и в первый раз, жестом, но с расчетом, чтобы ладонь была за демаркационной линией. На фильме получилось крепкое рукопожатие двойников. Не игра, а дифференциальное исчисление!



Ателье во время с'емки (Америка).

Кроме размеренности движений, американский кино-актер должен обладать еще целым ассортиментом качеств: уменьем на всем в мире ездить, акробатичностью, красивым лицом с подвижными мускулами, не приросшими к костям, и еще, и еще, и еще. А главное—сверхвоенной дисциплинированностью. Не рассуждать, а беспрекословно подчиняться режиссеру. Актер знает только обрывки, части. Целое—в голове у режиссера, который склеивает разные кусочки в пеструю картину. Только режиссер знает сюжет фильмы. В эту тайну не посвящаются даже „звезды"—неравно проболтаются и кто-нибудь из конкурентов украдет идею.

Когда лучший американский кино-режиссер Давид Грифитс ставил свою, достаточно у нас известную, „Нетерпимость" („Зло мира"), картина до самого окончания с'емки носила, для отвода глаз, защитное название „Мать и закон". Огромный аншлаг „Мать и закон" висел над Вавилоном, выстроенным Грифитсом рядом с Лос-Анжелосом. Под именем „Мать и закон" фильма рекламировалась по всей Америке. Только когда с'емка закончилась, Грифитс выпустил кота из мешка—во всех журналах и на всех перекрестках было об'явлено, что картина, готовившаяся под именем „Мать и закон", называется „Нетерпимость".

Во время с'емки кино актеры не имеют понятия о том, что пойдет за только что разыгранной ими сценкой. И речи нет о подготовке роли, о „психологическом наростании". Роль играть приходится кусочками, вырванными то с начала, то с конца. Вдохновляться и „настраиваться" не приходится. Игра идет под диктовку режиссера. Устанавливается аппарат. Режиссер назначает мизансцены. Кратко, глаголами рассказывает, что надо будет изобразить. Часы в руки.

— „Go!"

Короткое энергичное английское „го!"—иди, пошел, начинай. Оно действует, как электрический селфстартер в автомобиле. Все начинает двигаться. Аппарат чирикает. Актеры что то бурчат. Режиссер орет.

„Великий немой"—называют кино. Хорошо, что кино-аппарат не фиксирует звуков, издаваемых участниками постановки. А то зритель был бы оглушен. Галдеж при постановке невероятный. Пользуясь глухотой кино, все кричат, иногда самые неподходящие по сюжету вещи. Режиссер бегает глазами с актера на часы. Фильма заранее размечена. На сцену об'яснения в любви,—столько-то дюймов-минут.

— „Садитесь с ней рядом, Браун. Ногу не откидывайте. Доставайте кольцо. Надевайте на палец. А вы, мисс Вайт, глаза к небу. Так. Встаньте оба. Целуйтесь. Довольно. Стоп. Ол райт. Сколько дюймов? (это к оператору). Как раз. Дюйм в дюйм".

Мисс Вайт и м-р Браун так и застыли обнявшись.

— „Дальше. Здесь же. Мисс Вайт, ложитесь на кушетку. Спите. Браун, вы лезьте через окно. Так. Смотрите на нее. Теперь к сейфу. Скорее. Ломайте. Роняйте щипцы, Вайт! Просыпайтесь. К нему! Вы в ужасе—ужаса побольше, вам говорят, чорт возьми!"

Режиссер гонит сцену за сценой. Все совершающееся при одной декорации идет подряд, без всякой внутренней связи. Со стороны посмотреть—никак не поймешь, что к чему.

С'емок intérieurs никто не любит. Под стеклянной крышей душно. Много народу. Толкотня. Да и вообще скучновата эта комнатная игра. То ли дело мчаться на авто по гладким асфальтовым дорогам Калифорнии, догонять поезда, на ходу с авто перепрыгивать в вагон, мчаться на лошади, падать на всем скаку об земь, ползти на брюхе с ножем в зубах, стрелять, бороться на краю пропасти, падать в нее и увесисто плюхаться в подставленный натянутый брезент.

КИНЕТИЧЕСКИЕ СТАТИСТЫ.

Участие в массовых сценах кино—побочный заработок для многих Лос-Анжелоссцев.

С серого рассвета в приемных дворах кино-ателье начинают околачиваться „экстрас", как называют в Америке лиц, нанимаемых сверх штата для массовых сцен. В театре таких лиц называют „статистами". Действительно, на сцене статисты, оправдывая латинский корень слова, только и делают, что стоят. Применение этого термина к кино в корне неправильно—какие тут „статисты", когда кино-режиссер и минутки постоять не даст.

Кого только в толпе „экстрас" нет. Тут и молодежь, и старики, и негры, и индусы. Тут и „спецы", участвующие в каждой

кино-толпе, и стенографистки-телефонистки, мечтающие стать кино-„звездами“, и пожилые леди, ищущие заработка, и великосветские денди, готовые приплатить за с“емку на фильме. Всех манит кино. Кого легким заработком, кого призраком славы.

„Экстрас“ стоят кучками, сидят на лавках. „Спецы“ уже пронюхали, что сегодня будет ставится, и таинственно перешептываются. Стенографистки пудрят нос и вздыхают: „И сегодня, верно, не попадешь“.

Из внутреннего двора выходит один из многочисленных помрежиссеров. Общее движение.

— „Что? Что он сказал?“.

— „Сегодня нужно *полсотни голых негров.*“

Негры ликуют; зубы сияют в улыбках. Два негра во все лопатки бегут в город созывать темнокожих приятелей; редко требуется так много негров, да еще голых.

Из *„белых“ пом отбирает пару десятков высоких мужчин* и подзывает пожилую леди в старомодном манто.

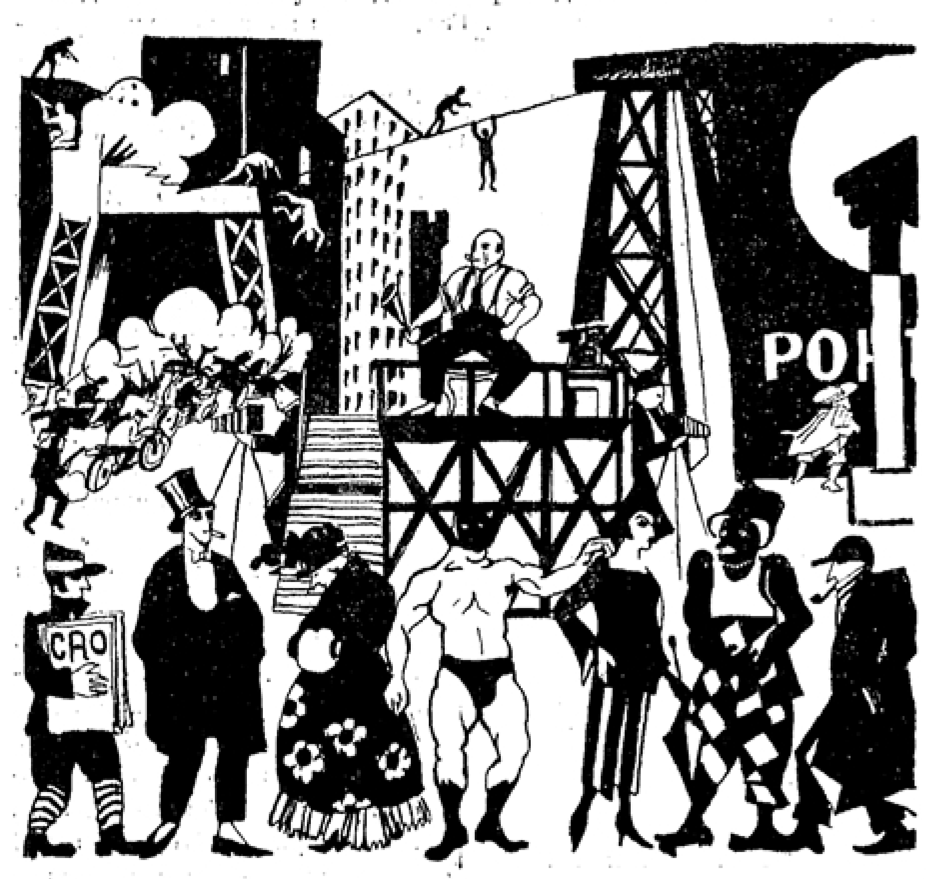


Рис. Н. Ф. Соболь.

— „Нет, сегодня вы не нужны. Но вы можете пригодиться потом. Идите во двор № 7. Там с вас снимут фотографию. Оставьте ваш адрес и № телефона. Когда будет нужно—мы вас вызовем“.

Нанятых уводят. Высокие мужчины нужны для гвардейцев Петра Великого в русской „исторической“ драме. Негры будут изображать почти „au naturel“ рабов-телохранителей в „африканской“ картине „Король Замбези“.

Плата „экстрас“—полтора доллара и сандвичи на завтрак. Выступающие полунагишем получают: мужчины два доллара, женщины—два с половиной. Полтинник прибавки на женскую стыдливость.

Желающих участвовать в массовых сценах всегда хоть отбавляй. Режиссерам есть из чего выбирать. Для нужных на те или иные второстепенные роли персонажей можно подобрать „экстрас“ *загримированных под роль самой природой.* В распоряжении кино-режиссера—десятки альбомов с фотографиями особо характерных лиц и их адресами. В случае нужды, их вызывают по телефону. „Экстрас“, обладающими какими-либо характерными особенностями, дорожат. Один джентльмен, очень похожий на бывшего президента Вильсона, получил большие деньги за участие в ура-патриотической фильме. Почти в каждой „великосветской“ постановке разных фирм можно видеть наипредставительнейшего старца, убеленного сединами, с лысиной. Это известный всем режиссерам „экстра“ мистер Джансон, по кличке „Дипломат“. Как актер он никуда не годится, но тем не менее своей импонирующей наружностью он украшает каждый „салон“ Лос-Анжелосских постановок.

Режиссеры выискивают нужные им типы отовсюду. В Лос-Анжелосе, для одной большой постановки из жизни Христа нужны были „для местного колорита“ старые евреи. В городе есть довольно *большая русско-еврейская колония.* На окраине. Тихие улички. Однажды утром туда влетает несколько автомобилей. Останавливаются среди улицы. Шум, переполох. Из домов встревоженно выглядывают „аборигены“.

— „В чем дело?“.

— „Приехали нанимать для фильм“.

По улицам шныряют молодые люди, очевидно знакомые с местностью. Выискивают старцев. Приглашают. Те и руками, и ногами — отказываются. Их соблазняют *высокой платой:*

— „Пять долларов за бороду!“.

— „Ни за что“.—

Кое как уговаривают несколько стариков и старух, нанимают еще (это уже без труда) кучку молодежи и детей, сажают всех в автомобили и везут за город, к месту постановки.

ДОЛЛАР ЗА СИНЯК.

Для примера с“емок массовых сцен возьмем уже упомянутую постановку Грифитса „Нетерпимость“.

Для этой постановки Грифитс выстроил рядом с Лос-Анжелосом целый Вавилон. Гигантские декорации—впрочем, это не были декорации, а настоящие фронтоны башен, храмов, крепостей. Десятисаженные статуи, колонны в несколько обхватов—все „вавилонистей“, чем в Вавилоне.

Массовые сцены—осады крепостей и битвы—снимались несколькими аппаратами сразу с особой передвижной платформы, по середине которой, на вращающейся вышке восседал Грифитс. Шляпа на затылке, без пиджака, рукава засучены. Сигара и мегафон *по очереди подносятся к губам.* Грифитс *непосредственно* толпой не режиссирует. Через мегафон отдает распоряжения многочисленным помощникам. Сосет сигару. Движения медлительны. Фельдмаршал,—да и только.

При постановках битв (а Грифитс „спец“ по кино-битвам) около вышки—целый штаб офицеров Лос-Анжелосской военной академии. С ними Грифитс вырабатывает диспозицию битвы и наблюдает за ее выполнением. В противоположность „настоящим“ битвам—заранее намеченная диспозиция в кино-битвах всегда выполняется. Не было еще случая, чтобы победил не тот, кому это было назначено.

Помощники Грифитса,—тоже режиссеры, стоят на „стратегических пунктах“ вне поля об“ектива. Они—генералы, командующие сражающимися *армиями* одновременно и той, и другой враждующей стороны. Около некоторых из них—аппараты; пленок в Америке не жалеют.

В каждой отдельной группе сражающихся „экстрас“, один или два *опытных* актера. *Они и сами* играют, и другим помогают. Это режиссеры в самой гуще игры. Ведя свою роль коноводов толпы, они зорко смотрят за другими участниками и, пользуясь глухотой кино, орут в пылу битвы распоряжения и поощрения.

Массовые сцены идут *почти* без репетиций. „Экстрас“ строжайше внушают ни в коем случае не смотреть в аппарат, не оборачиваться на окрики, не улыбаться и беспрекословно исполнять все приказания.

Битва—штука увлекающая. „Экстрас“ входят в раж. Вот два янки в зеленых „исторических“ костюмах схватились в рукопашную. Подрались в серьез—задело спортивную жилку. Кто кого... Режиссер учел реализм—в восторге. Машет руками, кричит, надрывается—„Kill him“ (убей его), и все время оборачивается к оператору,—поймал ли тот эффектную драку на пленку.

— „Бей его, сукина сына. Ребята, не жалейте носов. Go it! go“!

Битва проходит блистательно. Многих придавило падающими камнями, хоть и из картона, но тяжеловатыми, многих потоптали лошади, многим набили синяков.



„Кандидат в президенты“.

— „Стоп“—исходит от вознесенного бога с мегафоном.

— „Стоп, стоп“—повторяет эхо помощников. Но не всех остановишь. Янки вошли в азарт—доканчивают драку уже не за полтора доллара, а для собственного удовольствия. Толпа кругом гогочет, подзадаривает.

С другой стороны несется—

— „Эй, кто с синяками—подходи сюда“.

Грифитс платит за каждую царапину или синяк—доллар. Это для поощрения реализма игры в битвах. Не бойтесь, что нос расквасят—заплатят. Если основательно искалечат—можно и десятку получить. Пластыри—бесплатно.

На месте битвы—небольшой, походный лазарет. Ого—сколько раненых! Санитары ловко перевязывают, мажут иодом, накладывают пластыри. Что твой фронт! Сестер милосердия только не хватает.

„Раненые“ бывают по большей части из числа „убитых“—валялись на земле—их и помяли немножко ногами да копытами. „Раненые“ бегут к „пому“, раздающему доллары, показывают царапины, кровоподтеки. „Пом“ тут же платит. Шум, хохот, споры. У одного „экстры“ слегка поцарапана щека. Ему не дают ни гроша. Смеются:

— „Он сам нарочно расцарапал!“

— „Это ему вчера жена сцену устроила!“

„Экстра“ скандалит. Полисмэн (служащий фирмы) выталкивает его за калитку.

В уборных (на манер раздевален в купальнях) суета и галдеж. Сдают бутафорам одежду, копья, щиты. Получают оставленные в залог части одежды. Подсматривают в женские уборные. Делятся впечатлениями.

При выходе из ателье, „экстры“ получают честно заработанные доллар с полтиной. Битва кончена. Все остались довольны; раненые—в особенности. И публика, наверно, будет довольна.

„КИНО—ЗВЕЗДЫ“.

Подбирая типы для второстепенных ролей, американские кино-режиссеры, к сожалению, не делают этого по отношению к „звездам“. Лица одних и тех же героев и героинь без конца маячат на экране, подчас в самых неподходящих ролях. „Звезды“ уменьшают и без того небольшой выбор сюжетов. Сценарий пишется под „звезд“, а их перевоплощаемость весьма ограничена. В конце концов, все „звезды“ играют только самих себя, берут обаятельностью своей личности. В кино не дашь типа модуляциями голоса, а с гримом здесь нужно быть очень осторожным. Об'ектив надуть гораздо труднее, чем публику. Кино-аппарат не проведешь гуммозным носом—обличит и выявит на пленке все накладки и подклейки. Американские кино-актеры избегают употребления париков и подклееных бород. Играют почти всегда без изменения черт лица. Грим только оттеняет и подчеркивает их особенности. Все роли проводятся „звездами“ на один образец, на свой образец.

Исключением из общего правила по отношению к „звездам“ является, вообще исключительный, Грифитс. Это единственный, можно сказать, кинопостановщик в Америке с художественным подходом к кино. У него переиграли многие из „звезд“, но он не преподносит их публике все время. У Грифитса зоркий глаз. Из толпы „экстра“ он выбирает нужный ему тип и, после нескольких проб, сразу дает главную роль в „боевике“. Так, напр., Грифитс сделал Мей Марч (типичную „машинистку“, худенькую, некрасивую, но с дивными глазами) всеамериканской знаменитостью с одной картины. Грифитс дал ей сыграть самое себя, и Мей Марч полюбила вся Америка. Потом, долгое время, Марч не было видно на экране; у Грифитса не было для нее подходящей роли. Но он оставил ее у себя в штате. Через несколько месяцев попался хороший сценарий, и снова Мей Марч, без грима, без надрыва играла—или жила?—перед аппаратом. И снова фильма „сделала удар“, как говорят американцы.

Кино-„звезды“ высоко котируются на артистическом рынке. Оклады их достигают астрономических цифр. Разные фирмы переманивают их друг у друга. Публика живо интересуется личной жизнью кино-артистов. Существует целая стая „Film magazines“, журнальчиков, расчитанных на самую широкую публику. В этих журналах помещаются водянистые рассказы, написанные на сюжет фильм, фотографии „звезд“ во всех видах, интимные (часто слишком) подробности их жизни.

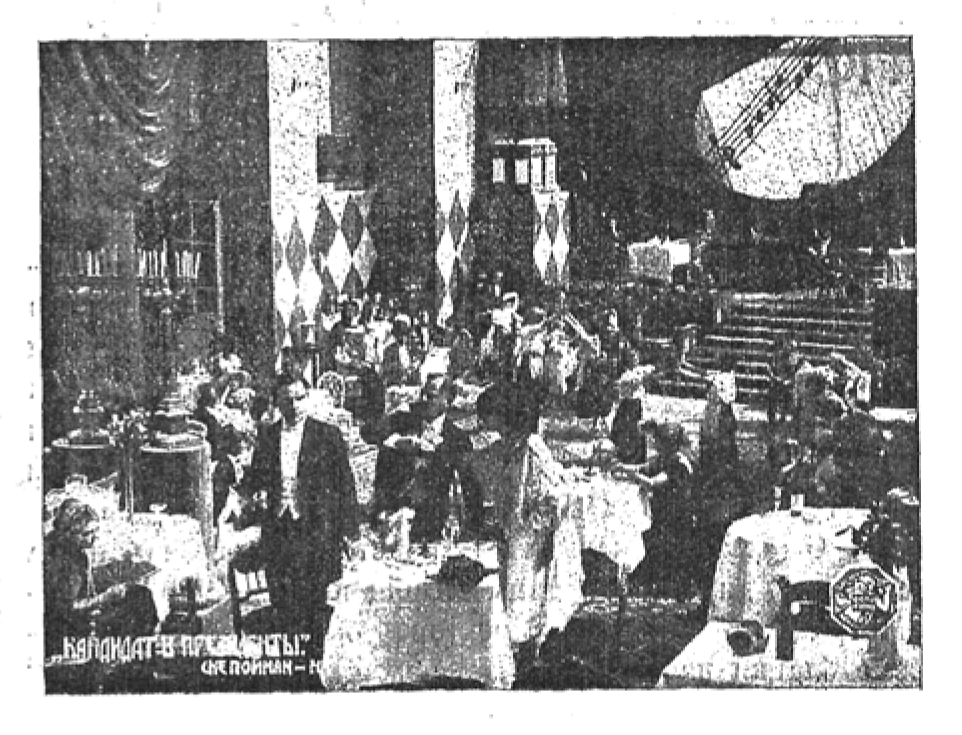
Часто об'является конкурс на сценарий для таких-то и таких-то „звезд“. Но это только для рекламы и возбуждения интереса. Представленные на конкурс сценарии почти никогда не идут в дело. У каждой фирмы есть свои „спецы“, строчащие сценарии по указаниям режиссера.

Иногда американские режиссеры приглашают для с'емок „звезд“ с других небосводов. Так, в американском кинематографе играла оперная примадонна Фаррар, русская балерина Павлова и другие знаменитости. Но это редкость.

„КАК НА САМОМ ДЕЛЕ“.

Американская кино-промышленность не так трестирована, как другие отрасли. Много фирм. Большая конкуренция. Среди, стоящих как скалы, старых фирм, возникают и лопаются десятки эфемерических.

Капиталы многих фирм имеют хвосты в несколько нулей. Солиднейшие коммерческие предприятия, при которых находится целый ряд подсобных мастерских (фотографические, мебельные,


„Кандидат в президенты“.

портняжеские и пр.). Всем известен широкий размах американских постановок. В расходах фирмы не стесняются.

К примеру:

Одни из „почтенных" кино фирм „Uniwersal" и „Selig" одно время специализировались на постановках с дикими зверьми. Купили зверей—на несколько лесов хватит. („Selig" содержит в Лэс Анжелосе открытый для публики зверинец). Наняли укротителей, и в Калифорнии такие Африки закатывали, что у кино-зрителей поджилки тряслись. При „джунгли"-постановках в лесу устанавливают железную ограду, которую можно увеличивать и уменьшать. В пределах ограды львы и прочее зверье бегают, как на свободе. С'емки производятся с передвигаемой канатами платформы-клетки, в которой сидят режиссер и оператор. Артисты играют с зверьми без всякой фальши, лицом к лицу, без двойной экспозиции. Американские кино-актеры ко всему ведь готовы. Скажет режиссер — „идите, целуйтесь со львом"— отказа нет — идут и целуются.

Фирма „Калем" как то взялась особенно усердно за железнодорожные постановки. Арендовали железнодорожную ветку, купили несколько паровозов, дрезин и пр., наняли штат машинистов и кочегаров. Никому не мешая, „Калемские" режиссеры спускали себе потихоньку паровозы под откос, устраивали ограбление почтового вагона, ломали дрезины, бросали героинь в топку паровоза и т. д.. Под конец пустили полным ходом два паровоза с пустыми составами один на другой. Паровозы сшиблись лоб в лоб, вздыбились. Из вагонов — щепки. Положили под разрушенные вагоны актеров, подпустили дыма — такое крушение получилось, что ни одна железная дорога конкурировать не сумеет.

При постановке „Дочери Нептуна", с участием знаменитой Аннеты Келлерман (американской чемпионши плавания и ныряния) были сооружены огромные аквариумы, где, вместо золотых рыбок, плавали неизвестно откуда набранные русалки (как следует—с рыбьими хвостами). Во время с'емки стекло аквариума лопнуло и хлынувшая струя воды вынесла наружу всех „русалок". Многие из них сильно изрезались разбитым стеклом. Наняли других и отправили специальным пароходом на Бермудские острова, где в прозрачной воде заливов инсценировали „настоящее" подводное царство.

Большинство Индий, Африк, Японий и пр. фабрикуется в Калифорнии, но все же часты случаи отправления кино-экскурсий во все стороны света. Для уловления „местного колорита" непосредственно на месте, кино-актеров возят и в Аляску, и на Гавайи, и в Сахару. И во всех частях света кино-злодей строит козни прекрасной героине, а герой мчится на автомобиле, аэроплане, миноноске, на слоне и чуть ли не на жираффе и освобождает героиню как раз перед концом серии, чтобы в следующей снова мчаться ей на спасение.

Доходящие до С. С. С. Р. американские фильмы дают достаточное представление о широте размаха. Но если в отношении техники американские фильмы „вне конкуренции", то с сюжетами дело обстоит плохо. Американские режиссеры путаются в трех соснах кинематографических героя, героини и злодея и выезжают на трюках. Бедность сюжетов обратно пропорциональна богатству постановок. Все без конца повторяющиеся в разных вариантах шаблонные сюжеты с наказанным пороком и торжествующей, слюнявой, трехкопеечной добродетелью расчитаны на психологическое воздействие в желательном для капиталистического строя духе.

Американскими капиталистами отлично учитывается огромное агитационное значение кино. В десятках тысяч кино-театров, приветливо подмигивающих радужным светом, серые тени, мелькающие на экране, в умело подобранных тендициозных образах, изо дня в день внедряют в мозги зрителей промозглую мещанскую мораль, на различные лады восхваляют капиталистический строй. Вместе с желтой прессой, кино играет крупнейшую роль в деле отвлечения внимания пролетариата от социальных проблем.

Лео Мур.



Рис. Н. К. Соколини.

ГОСПОДИН БЕНЦ И ВСЕ ВЫТЕКАЮЩИЕ ОТСЮДА ПОСЛЕДСТВИЯ.

(Дореволюционная кино-эпопея).

ГЛАВНЫЙ ДИРЕКТОР.

Когда господину Бенц, коммивояжеру по распространению целлулоидовых воротничков германской фирмы „Колоссаль-Индустрия", надоело быть коммивояжером фирмы „Колоссаль-Индустрия", он приехал в наши места с десятком вонючих сигар и с предубеждением против всего русского, а тем паче против русской культуры, и открыл свое кинематографическое дело.

Он уже не назывался просто—господин Бенц, а главный директор фирмы „Бенц и К°"—„Колоссаль-Метраж". У главного директора были солидные деловые бланки на семи европейских языках, „ремингтон" с закрытым шрифтом, огромная золотая вывеска и два десятка побитого кино-хлама без названия, без начала и конца.

— Вундершен! Прекрасно!

АТЕЛЬЕ.

Главный директор фирмы „Бенц и К°", плюс ножницы и плюс клей, в сумме давали фирму „Колоссаль-Метраж".

Бенц брал за основание видовую или научную картину, например, „Произрастание луковицы гиацинта" или "Китоловное судно "БУГ" за полярным кругом", вклеивал туда Коралли и Карабанову, из Максимова, Полонского и Мозжухина делал одного Мозжухина (мода и спрос), для равновесия и ради балласта приклеивал Паксона.

Кроме всего этого прибавлял два-три десятка трюков отечественного Дурашкина, или Макса Линдера, и картина была готова.



Рис. П. А. Вулаховского

Но самая главная и самая серьезная работа, от которой зависел успех или неуспех новой грандиозной картины и от которой зависел благополучный бюджет фирмы „Колоссаль-Метраж", это было название картины.

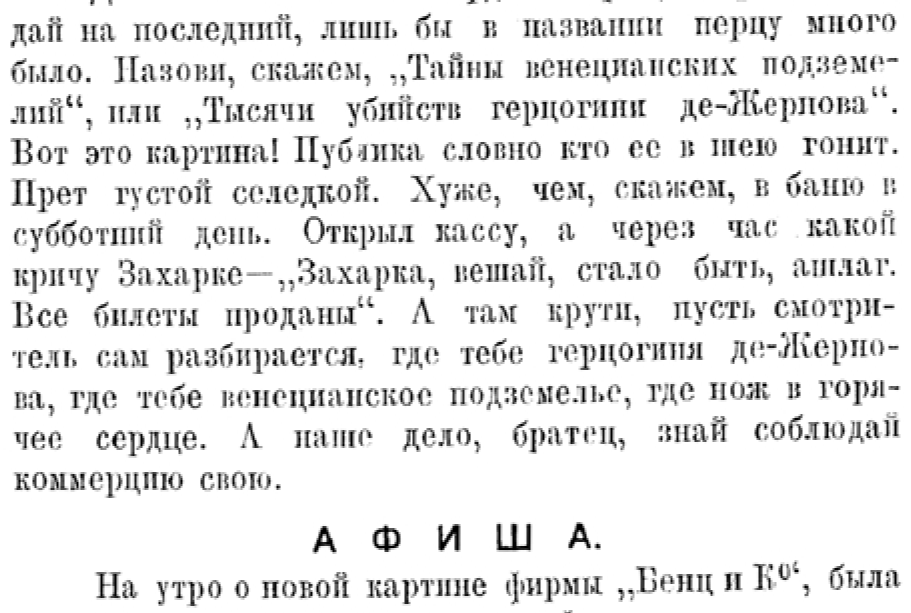
СПРОС И ПРЕДЛОЖЕНИЕ.

Спрос—это Фаддей Капитоныч Синепузов,—купец второй гильдии, владелец двух лавок—скобяной и красной, бани с номерами, двух домов и кинематографа „Мон-Плезир".

Синепузов давился бенцовской сигарой, смотрел на бланки с семью европейскими языками и говорил:

Хоша вы по понятиям и немец, а немец словно обезьяну выдумал, должен вам сказать, как главному директору, вы еще без понятия касательно русского народа. Ты ему подай картину позадеристей, со всеми аллюрами и партикулясами, а не „Вздохи последней хризантемы". Черта ли в этих вздохах смотрителям. Ни полного антиреса, ни нервных потрясений. Ты назови картину так, штоб морозом по коже, или пробкой по стеклу. Штоб прямо за сердце. Штоб смотритель столбом сидел. О! Вот это коммерция.

Мой фирма „Колоссаль-Метраж", который я честь быть владею главный директор, дает вам господин Синепузов Фатей Капитонич свои новые картины на первый экран.


— Да што мне! Затвердил—экран, экран. Ты, дай на последний, лишь бы в названии перцу много было. Назови, скажем, „Тайны венецианских подземелий", или „Тысячи убийств герцогини де-Жернова". Вот это картина! Публика словно кто ее в шею гонит. Прет густой селедкой. Хуже, чем, скажем, в баню в субботний день. Открыл кассу, а через час какой кричу Захарке—„Захарка, вешай, стало быть, аншлаг. Все билеты проданы". А там крути, пусть смотритель сам разбирается, где тебе герцогиня де-Жернова, где тебе венецианское подземелье, где нож в горячее сердце. А наше дело, братец, знай соблюдай коммерцию свою.

АФИША.

На утро о новой картине фирмы „Бенц и К°", была по городу расклеена следующая афиша:

С разрешения Начальства || ТЕАТР МОН-ПЛЕЗИР || С разрешения Начальства

СПЕШИТЕ! только одну неделю! СПЕШИТЕ!!!

Дирекция господина Синепузова, не считаясь с огромными затратами, приобрела ГРАНДИОЗНЫЙ НЕБЫВАЛЫЙ БОЕВИК, снятый в ателье на всех шести материках света, с участием артистов мирового экрана — несравненных КОРАЛЛИ и КАРАБАНОВОЙ, знаменитого МОЗЖУХИНА и всеми любимого юмориста-комика МИСТЕРА ПАКСОНА:

Казнь королевы австралийской ХОТИ

— ИЛИ —

Любовь до гроба среди белых медведей.

в 7 частях, в 3 сериях, которые будут демонстрироваться в 1 сеанс.

3000 метров душераздирающей драмы!
1000 метров смертоносных трюков!!
.... НЕБЫВАЛОЕ ГРАНДИОЗНОЕ ЗРЕЛИЩЕ!!! ....



П. Вулаховский. Комическая.



П. Вулаховский. Мелодрама.



И. Дайц. Детектив.

. . . А вечером под газово-калильным кинематографом „Мон-Плезир" купца второй гильдии господина Синепузова висел аншлаг:

„ВСЕ БИЛЕТЫ ПРОДАНЫ".

ВМЕСТО ЭПИЛОГА.

Главный директор фирмы „Бенц и К°" „Колоссаль-Метраж" курил уже хорошую душистую сигару, улыбался и писал на солидном бланке с семью европейскими языками новое предложение покупки кино-хлама его фирмой „Колоссаль-Метраж".

Купец Синепузов, получив сбор со всех трех киносеансов, сидел в трактире Блинова и рассуждал:

— Што значит немец. На всех он тебе потрафит, на всех он тебе угодит. Которым из мужчин Коралли, или Карабанову приспособит, для солидного купечества Пaксона подпустит, а ежели для женского полу, можно и для женского полу—Мозжухина, с нашим вам удовольствием. Окромя всего этого, тут тебе и киты, тут тебе и моржи, тут тебе всякая тварь с произрастанием цветочков. За двугривенный представит всех до разу, а что непонятно, так штож тебе за двугривенный, да с маком. Малость жирно будет. А наш брат знай свою коммерцию, да поплевывай в потолок.

Сергей Ветлугин.



П. А. Булаховский. „Кино-сеанс".



НА С'ЕМКЕ.

(Ялтинские картинки).

С вечера тревога: будет ли завтра солнце. Осветительные аппараты медленно ползут из-за границы, и освещать работу должно благодатное ялтинское солнышко. Но оно что-то ряд дней не в духе: заволакивается перистыми облачками и оттуда дразнит павильон косыми языками красноватого света, пробивающегося „сквозь волнистые туманы".

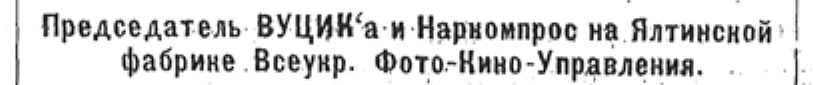
Едва рассвело, как трепетно взвилась первая деревянная зеленая шторка: в окно высунулась взлохмаченная голова директора. Ура! „Даешь солнце"! На небе, розово-лазоревом, ни одной тучки. Яркие лучи солнца освещают темно-фиолетовые вершины гор.

Одна за другой поднимаются шторы... Радостное возбуждение охватывает персонал.

В половине шестого первый сигнал: с'емка будет, вставать, одеваться, быть готовыми. По дороге снуют странные фигуры: сегодня с'емка в быв. императорском Ливадийском дворце, куда труппа едет в костюмах и гриме.

Ровно шесть. Ярко, солнечно, весело и бодро. Раздается сигнал, павильон-сборный пункт наполняется артистами.

Неторопливой походкой идет по двору „император". Он в черном, наглухо застегнутом костюме с орденской цепью на шее. Он доедает на ходу буттерброд и раскатистым баском ворчит по адресу рядом шествующего



Председатель ВУЦИК'а и Наркомпрос на Ялтинской фабрике Всеукр. Фото-Кино-Управления.



ВВЕРХУ (слева) т.т. Прокофьев, Петровский, Затонский, Ряппо. ВНИЗУ (слева) т.т. Макар, ***, Квиринг, Прокофьев, Затонский, Ряппо, Понко.

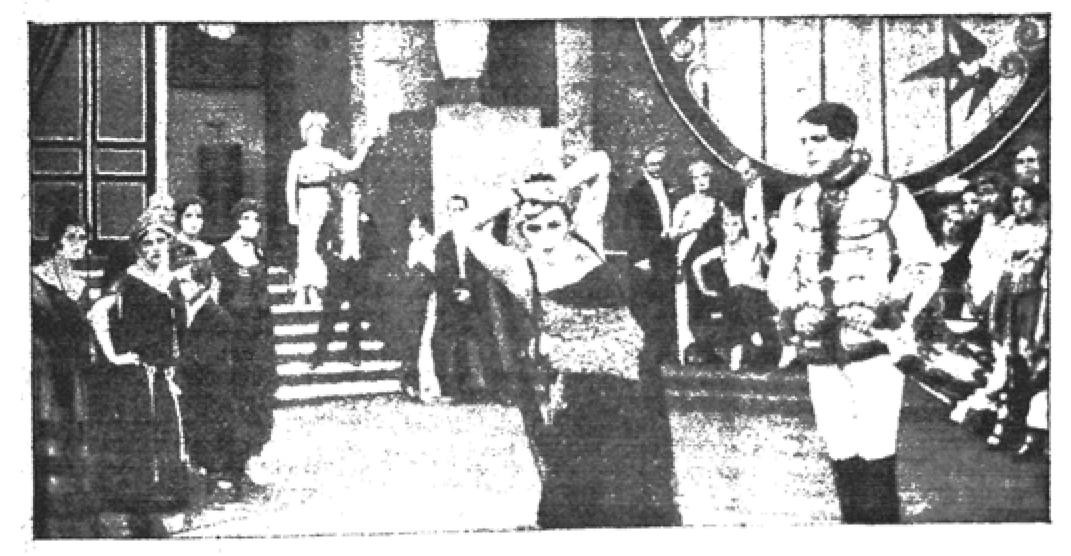
По пьесе А. ЛУНАЧАРСКОГО.

СЛЕСАРЬ И КАНЦЛЕР.

Революционная картина в 6 част.







СЛЕСАРЬ И КАНЦЛЕР.

Между Нордландией и Галиканией война. Одна мобилизация за другой. Сотни тысяч рабочих вынуждены оставить свой мирный труд, чтобы на фронте отстаивать интересы кучки крупных фабрикантов; на языке буржуазии и ее дипломатов, это называется «защитой отечества».

Война ожесточенная, страшная. Скоро хозяйство Нордландии оказалось разрушенным, усугубив и без того тяжелое положение рабочих. Чтобы успокоить рабочих, недовольство которых растет, канцлер Нордландии, барон фон-Турауи, назначает министром труда социалиста-соглашателя адвоката Фрея. Тот скоро усваивает политику буржуазного правительства и продает интересы рабочих в пользу капиталистов.

Призванный в войска и отправленный на фронт, слесарь, Франц Штарк, сын старого коммуниста Макса, ведет агитацию в войсках против войны, за братание с галиканами. За это его отправляют в тыл, и там Франц, с помощью своей подруги Анны и при содействии других рабочих, продолжает свою пропаганду.

Революция. Император Нордландии свергнут. Его место у власти занимает адвокат Фрей, сумевший обмануть народ своими сладкими речами и обещаниями. Но не на долго. Окружив себя капиталистами, в роде Гаммера, он игнорирует требования рабочих прекратить войну, несущую смерть и разорение—рабочим, новые богатства—фабрикантам. А когда рабочие путем стачки борются против войны,—Фрей передает полноту власти генералу Беренбергу. Борьба между рабочими и правительственными войсками переносится на улицу: рабочие разбиты.

Теперь генерал Беренберг на заседании офицеров заявляет: «Мы возьмем в свои руки диктатуру. Я беру на себя покончить с выскочкой адвокатом». Фрея вызывают на фронт, арестовывают, и власть на время переходит к военной клике во главе с Беренбергом.

Новое негодование рабочих. Опять кровопролитные бои на баррикадах. Часть войск переходит на сторону революции.

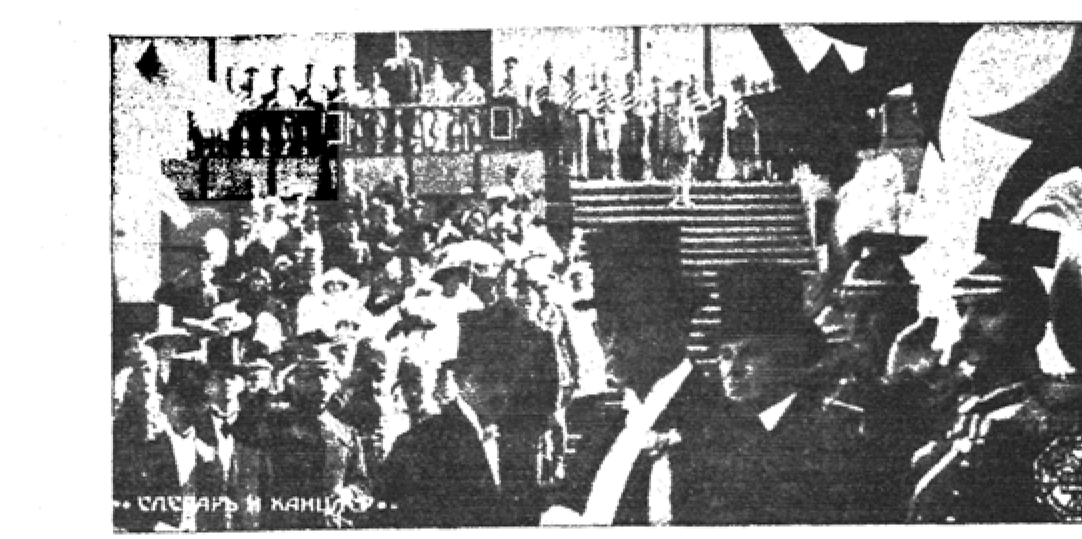
В результате—власть в руках рабочих. Буржуазия и все ее приспешники изгнаны из пределов Нордландии. В игорных домах, в заграничных притонах проживают вчерашние властелины последние награбленные ими богатства.

«Да здравствует труд»—написано на знаменах освобожденного народа Нордландии, празднующего свою победу. «Они примут новый мир из наших изуродованных борьбою рук»—говорит слесарь Франц, указывая на группы детей, идущих стройными рядами под красным знаменем.









БОЕВЫЕ ФИЛЬМЫ

Фабрик Всеукраинского Фото-Кино-Управления

В ЯЛТЕ (б. Ермольева) и в ОДЕССЕ (б. Харитонова)

ВЫПУСКА ТЕКУЩЕГО ГОДА:

„ПОМЕЩИК“ 6 част. с уч. Ребиковой. Салтыкова. Таланова и др.

Постановка режис. ГАРДИНА.

„ХОЗЯИН ЧЕРНЫХ СКАЛ“ 6 ч. с уч. Зои Баранцевич, О. Фрелих. И. Панова, Худолеева, П. Чардынина, И. Таланова.

Постановка режис. ЧАРДЫНИНА.

„СЛЕСАРЬ и КАНЦЛЕР“ 6 ч. по пьесе Луначарского. Уч. З. Баранцевич. В. Максимов, О. Фрелих. В. Панов, И. Худолеев. В. Гардин, Н. Салтыков. И. Таланов. Л. Быстрицкая.

Постановка режис. ГАРДИНА.

„НЕ ПОЙМАН НЕ—ВОР“ (КАНДИДАТ В ПРЕЗИДЕНТЫ) 6 част. Уч. Зоя Баранцевич, О. Фрелих. Панов, Худолеев.

Постановка режис. ЧАРДЫНИНА.

АНОНС: Заканчивается постановка — „ОСТАП БАНДУРА“ и „ТАРАС БУЛЬБА“ по Гоголю.

„революционера“, идущего в черной блузе с открытым воротом: „Хорошо вам революционерам; одеты вы легко, а вот попарьтесь как в этой чертовой хламиде“. „Революционер“ смеется: „За то высоким званием награждены“.

В углу обширного павильона „императрица“ присела и заметывает оборку на приятельнице, играющей роль фрейлины. Знатные вельможи, генералы, дипломаты, дворцовая челядь, революционеры, рыбаки, танцовщицы, конюхи, придворные красавицы. Пестрая толпа наполняет павильон. Последние приготовления. Оператор „наставил“ свой аппарат и проверяет.

„А ну-ка ребята, станьте-ка в кадр“. Раздается характерный треск. Аппарат в порядке.

Режиссер осматривает актеров. Осматривает хмуро и придирчиво. В обнищавшей Ялте не так-то легко достать все, что нужно для платья и костюма, и приходится измышлять каждую деталь туалет.

Танцовщица остановила внимание режиссера. „Иван Михайлович,—зовет он художника — поглядите-ка“, и он энергичным жестом поворачивает актрису во все стороны.

Художник остановился, прищурил правый глаз, поглядел и не то простонал, не то прокряхтел: „мдас!“

„Послушайте,— зарокотал могучий режиссерский бас — послушайте, вы в зеркало глядели́сь, когда шли на семку? Разве в такой юбке можно танцевать. Вы на современном балу, а в греческий хитон облеклись. Кто же вашу ногу увидит“.

„Вот что, — примиряюще говорит художник, видя беспомощное положение жертвы праведного режиссерского гнева, — подите сюда, и мы вас преобразим“.

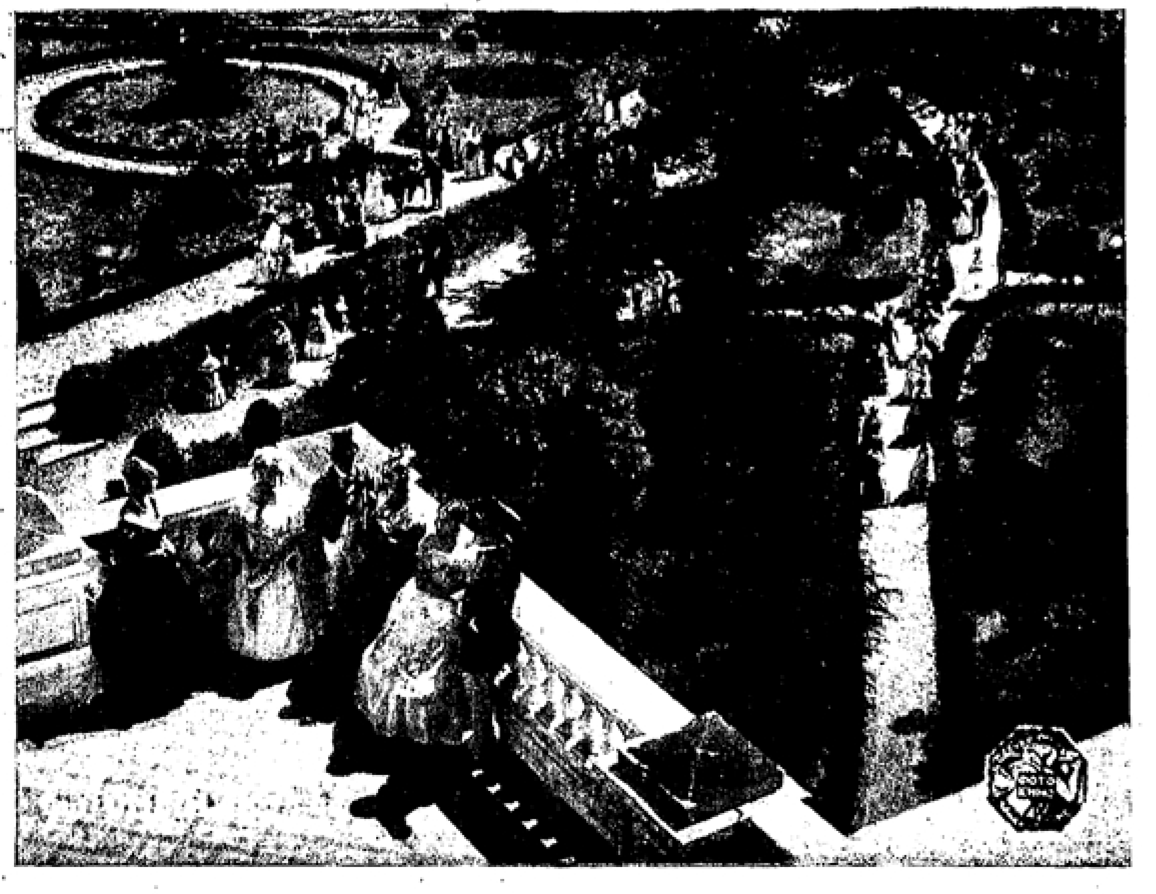
Через десяток минут танцовщица подходит к режиссеру, молча останавливается. Тот смотрит, морщины на лбу разглаживаются, он машет рукой и отходит.

Генеральный осмотр. Режиссер хлопает в ладоши, все выстраиваются, оператор становится у аппарата; репетируют наиболее сложные массовые сцены. По выстроенным рядам проходят и режиссер, и художник и дают последние указания.

В это время на дворе грузят повозки: принадлежности игры в тенис, огромная шкура белого медведя для императорского кабинета и бесчисленные приспособления хитроумного художника, создающего почти что из ничего сложнейшие постановки.

Директор показывается у дверей. „Пора, пора“, торопит он, и вся ватага вытягивается из дверей павильона во двор. „Император“ садится на коня — ему предстоит сниматься верхом — остальные усаживаются на унылые линейки с куцехвостыми конями, кое кто вскакивает на велосипед, другие уже вышли пешком, и вскоре странное шествие тянется по улице Коммунаров (б. Николаевск.) по направлению к Ливадийскому дворцу.

Ялтинцы привыкли, но новоприезжие шарахаются в сторону при виде выходцев „с того света“: генералов в эполетах, ад'ютантов в пышных аксельбантах и со звонкими шпорами, сановников в плюмаже с лентами и орденами, придворных фрейлин в бальных платьях с глубочайшими декольте, и рядом— рыбаков, летчиков, конюхов, придворных лакеев в строгой ливрее. Только, когда с удивленный взгляд переходит от костюма к раскрашенному лицу, догадка осеняет мозг: актеры-сниматься едут. Но сомнения не долги: вот и знамя ВУФКУ. Скоро оно будет водружено для фотоснимка перед дворцом.



„Помещик“.

Шествие втягивается в длинную аллею Ливадии, обрамленную зеленеющими виноградниками. Со стороны — зрелище необыкновенно пестрое и занятное.

„Император“ восседает на прекрасном вороном коне. „Его величеству“ жарко, он растегнулся, и орденская цепь болтается на украинской шитой сорочке. „Камергер“, засучив обшитые золоченой тесьмой широчайшие брюки и обвязав их веревочкой, бодро перебирает ногами. Под сиденьем болтается треуголка. „Императрица“, сидя на линейке оживленно щелкает столь популярные на Южном берегу орехи, доставая их из кармана рядом сидящего старика-„заговорщика“.

Вот уже издалека виднеется светлое здание нового Ливадийского дворца. Поставленное необыкновенно удачно, оно господствует над всей долиной. Сейчас предстоит сцена в императорской столовой, сцена шумного пира. С громким смехом вбегают актеры гурьбою по легким мраморным лестницам, останавливаясь

на площадках и угловых балконах. Вот и столовая. Здесь некогда восседала императорская семья Романовых; сейчас в парадное кресло важно опускается „император“ милостью Кино. По заранее намеченному плану, актеры занимают места вокруг громадного стола для парадных обедов. В дверях старый лакей, конечно, бывший. Это не кино-персонаж; двадцать шесть лет прослужил он при дворе, и не разобрать, что таит его бесстрастная маска-лицо.


„Помещик“

Актер-лакей с подносом „шампанского“, набранного в ближайшем бассейне, останавливается в дверях и шутливо спрашивает у „коллеги“ совета, как лучше и удобнее „обносить господ“, и с кого начинать. Старик медленно вскидывает глаза. „Кто у вас тут император, спрашивает он, — с того надо и начинать“. И опять не понять, одобряет ли он, или возмущен непонятной ему струей новой жизни... У окна пристроился оператор; долго ладится, ловит кадр, перетасовывает актеров. Наконец затих. Режиссер еще раз обходит вокруг стола, за ним художник, потом оба отходят к оператору.

Сцена начинается. Стрекочет аппарат, звучат реплики, разворачивается действие. Сейчас должна быть веселая сцена, буйный всплеск смеха после веселого и почтительного тоста старого царедворца, первого министра. Вот он встает. В его руке бокал „шампанского“, лицо обращено к „императору“. „Почтенные члены Рабиса, — начинает он, — думали ли когда нибудь вы, дети искусства и халтуры, что вам придется сидеть в романовской столовой, и что вы будете здесь как у себя дома?“. Дружный хохот заглушает слова оратора, важно чокающего с „императором“... На балконе, за окном, за спиной оператора стоит старый лакей, стоит и молча смотрит. Что происходит в душе его? Что вспоминает он, глядя на эту сцену?

Сцена закончена. Одни спускаются на площадку перед дворцом, другие, не занятые в этой сцене, обходят дворец и останавливаются перед министерским павильоном. В нем когда-то жил Фредерикс, бессменный министр императорского двора. Теперь изредка переночует в нем т. Гавен, Председатель Крымцика, когда ночь застанет его во время об‘езда горных аулов. За министерским павильоном тянется свитский. Оба серые, стильные: первый небольшой, второй обширный...

С площадки раздается режиссерский рев, зовущий на массовую сцену. Публика увлеклась, и с площадки летят не весьма аристократические слова с упоминанием о черте и его бабушке. Дипломаты, генералы, рыбаки, заговорщики, фрейлины — дружно идут на призывный рев.

Солнце в зените. Жара нестерпимая. По лицам „знати“ текут разноцветные потоки. Во время перерывов грим подновляется, и слышатся проклятия.

Наконец с‘емка кончена. Все, что можно, снято и нагружено на повозку, и назад „Жрецы Немого“ тянутся еще более пестрой вереницей. Теперь никак не разобрать, кто „дипломат“, а кто „заговорщик“: всех уравняло жгучее крымское солнышко.

Вот и усадьба с павильоном. Еще миг, и все бегут освежиться, благо пляж напротив, и так весело и отрадно смыть всю мазню, сбросить императорские и генеральские мундиры, и с разбега бултыхнуться в воду.

А в лаборатории кипит работа. Погашен свет, вспыхнули красные огоньки, и наскоро просматривается фильма, только что заснятая. Директор, художник, режиссер — впились глазами в оператора, молча рассматривающего негатив. „Отлично“ — наконец произносит он. Лица всех четырех расплываются в улыбку. С‘емка прошла удачно.

Л. Веллер.

ВУФКУ.

— Кино фабриками закончены „Слесарь и Канцлер“, „Хозяин черных скал“ и „Кандидат в президенты“ („Не пойман — не вор“. На днях эти картины начнут демонстрироваться на экране.

— 27 сентября в Ялте был устроен закрытый просмотр картины „Слесарь и Канцлер“ в присутствии видных работников, членов местной организации и представителей печати. По словам присутствовавшего на демонстрировании члена коллегии Наркомпроса т. Ряппо, картина явится первым действительно крупным русским боевиком. По окончании просмотра присутствующие долго аплодировали.

— Картина „Помещик“ прошедшая первые экраны с громадным успехом, через Ц. К. Межрабком запродана для демонстрирования в Америке, Германии, Франции и Японии.

— В Киеве, на берегу Днепра, заканчиваются в постановке режиссера Гардина с‘емки „Остапа Бандуры“, картины из эпохи гражданской войны на Украине.

— Начаты с‘емки картины „Тарас Бульба“. Для постановки изготовлены пушки, вооружение и проч., реконструированные по историческим материалам. Для исторической разработки картины составлена комиссия из видных ученых и специалистов.

— Ближайшими постановками ВУФКУ будут — „Инженер Мэнни“ — по Богданову, „Железная пята“, — по Джеку Лондону, „Джимми Хиггинс“ — по Уптону Синклеру и „Даир“. Последняя картина рисует героическую борьбу Красной Армии за Перекоп. К с‘емкам в „Даире“ привлекаются войска.

— Закончен очередной № 8 „Кино-хроники ВУФКУ“, посвященный пуску домны № 3 на заводе имени т. Петровского (б. Брян

ский) в Екатеринославе. Сняты: общий вид доменных печей, выгрузка кокса и руды в эстакады, рабочие, ожидающие пуск домны и т. д.

— ВУФКУ производит с'емки работ на свекловичных плантациях, принадлежащих сахарному заводу им. т. Калинина в Рыльском уезде. Картина должна охватить все моменты производства, начиная от посева свеклы, ухода, обработки, выкапывания, вплоть до перевозки и сдачи ее на завод. Засняты картины внутреннего распорядка в сельхозе. Снимаются также работы на торфяных болотах по постройке железнодорожной ветки для доставки торфа, которым отапливается завод

— Одесской кино-фабрикой произведены с'емки одесских курортов для Одкурупра.

— Торжество прибытия в Одесский порт Красного Черноморского флота и парад войскам в честь черноморцев были зафиксированы аппаратом и в тот же вечер демонстрировались в кино-театрах и клубах. Картина встретила, особенно в рабочих и красноармейских клубах, восторженный прием.

— Одесские лаборатории в последнее время заняты работами над рядом производственных с'емок, сделанных фабрикой: с'емки завода Наваль в Николаеве, портов Черного моря, Одессоли и проч. Изготавливаются надписи для прибывающих заграничных фильм.

— Киевским Отделом выпущена производственная фильма „Махор - Трест". Картина разделена на две большие части. Первая часть снята на махорочных плантациях в Прилуках. Вторая часть рисует работу фабрики и выпуск готовых пачек махорки. Картина просмотрена Правлением Укрмахортреста и отправлена в Москву на Всероссийскую Сельско-Хозяйственную Выставку.

— В Одессе продолжается работа по восстановлению кино-фабрики на территории Пролетарского бульвара.

Начинается сооружение дополнительной постройки рядом с главным зданием фабрики. В нижнем этаже предполагается поместить электростанцию; в верхнем — новую лабораторию.

— Студийцы государственной кино-студии ВУФКУ привлечены к участию в с'емках. Одесская студия переходит в новое обширное помещение. Привлекается дополнительный кадр кино-педагогов; открывается 3-я группа.

— На заседании ЦК КСМУ от 26-го сентября с. г. постановлено провести набор комсомольцев в кино-студию ВУФКУ в Одессе и возбудить ходатайство перед ЦК КПУ о предоставлении определенного числа стипендий для студийцев.

ГОСКИНО.

— В настоящее время Госкино снимает автомобильный пробег Москва—Петроград.

— Заснята анти - религиозная картина «Дурман религии», пропагандистского характера.



Кроме того, заснята производственная лэнта, рисующая работу усовершенствованных итальянских тракторов.

— Предполагается в ближайшем времени приступить к с'емкам фильмы «Чем все это кончится?» по сценарию Н. Асеева.

СЕВЗАПКИНО.

Начаты с'емки следующих картин: «Дипломатическая тайна» (сценарий Л. Никулина), «Борьба за трест» (сцен. М. Левидова), «Под гром французских пушек» (сцен. Будищева и Большакова), «Гибель Надежды (сцен. Л. Никулина) и «Спасенный» (сцен. Э. Григ). Ставят картины П. Чардынин и Б. Чайковский.

— Севзапкино произведены кино-с'емки выставки. Для производства с'емок предоставлен специальный самолет. Картина демонстрируется на выставке, а также в городских кино.

— В Кронштадте произведен ряд с'емок из жизни Красного Флота, его развития, боевых действий и быта военморов. Картина рисует, как сын рабочего стал красным морским адмиралом.

— Приступлено к с'емкам двух больших фильм: «Дворец и Крепость», по сценарию П. Е. Щеголева и О. Д. Форш (режиссер А. В. Ивановский) и «За власть Советов», сценарий Д. Гессена и А. Литвинова (режиссер А. И. Пантелеев).

— За последнее время засняты следующие фильмы, иллюстрирующие работу, технику и быт отдельных производств: заводы тяжелой индустрии, изоляционно-пробковый трест «Красная Звезда» (б. Эриксон), трест швейников, Черниговские холодильники и другие.

ПРОЛЕТКИНО.

Закончен монтаж картины-хроники «Всероссийская Олимпиада», снятой в Ростове-на-Дону. В картине засняты тт. Буденый и Ворошилов.

— Закончена с'емка маневров войск Московского военного округа. В картине имеются, кроме боевых эпизодов, также моменты: смычка крестьян с красноармейцами, красноармейцы на отдыхе и др.

КИНО-МОСКВА

— Заканчивается с'емка «Возрождение и развитие жизни Москвы», в $2^1/_2$ тыс. метров, по сценарию проф. Н. П. Тихонова и Гастева. Приступлено к с'емке сюжета на тему общественного питания, в связи с вопросом семейного быта рабочих, по сценарию Х. Херсонского.

— Подготовляется к постановке «На грани веков», сценарий М. Н. Доброхотова и Л. В. Кулешова, на тему развития культуры от первобытного времени до эпохи электрофикации и коммунизма.

— Приглашен режиссер Л. Кулешов для постановки силами его мастерской 1-2-х картин в плане американского детектива. Первою будет поставлена фильма «Борьба за воздух». Сценарий разработан Арго по схеме Воздухофлота.

РУСЬ.

— Подготовка к постановке «Князя Серебряного» идет усиленным темпом.

Макетная работа по реконструкции в натуральном виде Александровской Слободы уже закончена. В Иванькове, в прилегающих к нему парке и лесах, будет возведена не только постройка самой Александровской Слободы с дворцом Ивана Грозного, тюрьмой, улицами, но также построены декорации для ряда других сцен, как напр., мельница, дом в вотчине Морозова и пр.

КИНО-СЕВЕР.

Ближайшей постановкой «Кино-Севера» будет — «Приключения барона Мюнхгаузена» по сценарию Н. К. Державина (молодого режиссера, ученика В. Мейерхольда).



ТЕОРИЯ ОТНОСИТЕЛЬНОСТИ НА ЭКРАНЕ.

Кинематографу надоело выслушивать постоянно бросаемый ему в лицо эпитет: „первобытный", и он пожелал дать блистательное доказательство своих высоких интеллектуальных способностей. Кинематограф овладел теорией относительности. Не правда ли, какое бесспорное свидетельство культурности. Так как теория относительности вызывает удивление и смущение в самых блестящих умах, так как она кажется „магией и чародейством", каким великолепным жестом должно казаться ее обсуждение с изумительной легкостью и освоенностью и об'яснение самых головоломных мест при помощи нескольких поворотов ручки аппарата.

Кинематограф может сказать свое слово. Он не произнесет догматической речи; он просто, в момент демонстрации опытов, предложит физике заменить черную доску своим прямоугольником белого холста, и мел — пучком светящихся лучей. И всем станет ясно, что этот „немой" обладает чрезвычайно выразительной пластической речью, и что он может, быстро жонглируя движущимися линиями и телами, заставить вас воспринять в 30 секунд то, что наиболее красноречивый профессор сумеет сделать понятным, истощив все сокровища словесной находчивости, в течение 30 минут.

Фильма теории Эйнштейна, конечно, не даст ничего нового тем, кто серьезно изучал проблему относительности. Но она осенит ясностью предлагаемых примеров не посвященных, которых могла бы лишить мужества головоломная терминология произведений великого физика. Она конкретизирует, упрощает, собирает, как в фокусе, наиболее существенные понятия, которые словесное об'яснение разжижает и рассеивает.

Она освобождает читателя от утомительной необходимости беспрерывно отвлекаться от текста к схемам и обратно, воспроизводить мысленно промежуточные стадии трансформаций и движения линий от одного рисунка к другому. Со счастливой гибкостью идеи превращаются в образ, линии перемещаются перед нашими глазами; образуются фигуры; отвлеченность облекается плотью.

Гениальность способов, служивших для того, чтобы сделать ясными и бьющими в глаза примеры, иллюстрирующие теорию Эйнштейна — поистине поразительна. Фильма интересна главным образом с этой точки зрения, так как она нам показывает, каким замечательным педагогическим инструментом может служит кинематограф во всех областях интеллектуальной деятельности.

Смотря эту фильму, невозможно не восхищаться. Представление знаменитых опытов Физо, Михельсона и Морлея выполнено с замечательной элегантностью. Пушечные выстрелы, произведенные с земли в направлении луны, движение снарядов, ускоренное или замедленное вращением земного шара, бегство световых лучей, ускользающих от этого влияния — реализованы с ловкостью.

Ничего не может быть яснее, чем изложение некоторых опытов, касающихся сравнительных расстояний; полученные измерения, фигурирующие на экране в виде светящихся линий, складываются, сливаются конец с концом и располагаются рядом, чтобы позволить сравнить их наглядно.

Оратору необходимы длинные комментарии, чтобы об'яснить изменения линии полета тела, брошенного в пространство с высоты движущегося диспозитива. Для того, чтобы заставить слушателей понять, что комбинированные результаты силы тяжести и приобретенной скорости создают различные воздушные траектории, в зависимости от положения системы, с которой сделано наблюдение, необходимо потратить известное количество дидактического красноречия. Немое искусство, наоборот, выходит из этого затруднения с удивительной простотой.

Перед нами встает пейзаж. Его перерезает железная дорога, проходящая у подножья горы. Мы видим товарный вагон с установленной на его крыше башенкой, с верхушки которой можно бросить светящийся шарик. Если система неподвижна, след, оставленный огненным шариком, в тот момент, когда этот последний достигнет пола вагона, начертит вертикальную линию.



„Помещик".

Но если вагон движется, пока шарик падает, этот последний изобразит на склоне горы, служащей сравнительной скалой, кривую линию. Это изображение траектории, меняющееся сообразно изменению условий, фиксируется на экране в виде светящегося следа, точки которого представляют различные положения, последовательно занимаемые падающим огненным шариком.

Также не может быть ничего демонстративнее опыта с пулей, пронзающей две противоположные стенки движущегося вагона и производящей в них отверстия, которые не находятся на прямой линии: на самом деле, движение вагона передвинуло вторую стенку в то время, как пуля пробегала пространство, отделяющее обе стенки.

Быстрого взгляда на экран достаточно, чтобы понять явление и опровергнуть ошибку наблюдателя, который надеялся бы найти отправную точку пули, проведя прямую линию через оба отверстия.

Еще более интересен опыт со скоростью света, измеряемой в одно и то же время наблюдателем, находящимся в движении, и наблюдателем в состоянии покоя.

Серия вех, отделенных одна от другой расстоянием в 100.000 километров, расположена на экране. Два наблюдателя,

изображенные в виде двух часов, отмечающих секунды, помещены слева, в той самой точке, откуда отправляется световой луч. В тот момент, когда часы показывают ноль, луч отправляется. Так как свет пробегает 300.000 километров в секунду, мы констатируем, что кончик светящейся вехи касается третьей вехи в тот самый момент, когда стрелки обоих часов передвинулись на одну секунду; к концу второй секунды стрелка касается вехи № 6; к концу третьей — № 9 и так далее. Оба наблюдателя констатируют: „Свет, действительно, пробегает 300.000 километров в секунду, как нам это обещали. Следовательно, все в порядке во вселенной“.

Но вот, внезапно, один из наблюдателей увлечен с безумной быстротой в том же направлении, которому следует двигающийся световой луч. Он передвигается со скоростью 150.000 километров в секунду, т. е. с половинной скоростью светового луча, за которым он гонится. Что произойдет?

Секундные стрелки обоих наблюдателей покидают „ноль“ в тот момент, когда луч отправляется. Когда стрелка часов неподвижного наблюдателя достигла одной секунды, голова светового луча будет на 300.000 километров от своей отправной точки. Но в это время второй наблюдатель сделает свой гигантский прыжок. В тот момент, когда его часы показывают одну секунду, он сам находится на пол дороге между источником света и целью, которую достиг только что световой луч. Голова этого луча находится, следовательно, на расстоянии всего 150.000 килом. от его глаза. Отсюда он заключает: в одну секунду луч света мог опередить меня на 150.000 км.; следовательно, скорость света всего 150.000 километров в секунду.

Профан слегка скандализирован. Наивность наблюдателя № 2 его смущает. И смысл опыта ускользает от него. Если наблюдатель, пробегающий 150.000 километров в секунду, считает себя неподвижным, он является жертвой простой мистификации, не имеющей научного значения.

Это возможно сделать еще более очевидным и абсурдным, придав наблюдателю, ничего не подозревающему, скорость в 300.000 километров в секунду. Прибыв к вехе № 3 одновременно со световым лучем, он мог бы вполне серьезно и с полным правом заявить, что свет не способен пробежать даже одну тысячную миллиметра в секунду.



Но если наблюдатель — теоретически предполагаемый — вооруженный усовершенствованными инструментами, позволяющими ему измерять скорость света, не сделан чудесным образом неспособным замечать свое собственное перемещение, его выводы, по правде говоря, кажутся слишком детскими.

В конце первой секунды ему должна явиться вполне естественная и законная мысль обернуться, чтобы измерить полный путь. И он должен сделать следующее рассуждение: в одну секунду, отправившись от километра ноль, я сделал 150.000 километров (или расстояние X, если он не может его вычислить); в то же время свет пробегает в секунду 150.000 километров. В данном случае — 300.000. Несомненно, что эта часть опыта слишком очевидна, и ее можно было с успехом опустить в фильме.

Но сделав эту оговорку, надо признать, что кинематографическая техника обладает ресурсами невероятной гибкости, для того, чтобы сделать понятными сложные манипуляции. Светящийся вагон, мчащийся на фоне Вальпургиева горизонта по виадуку, на котором зажигаются фонари-вехи в то время, как световые лучи устремляются из центрального поста в направлении скорости поезда и в обратном направлении — является драгоценным экипажем для передачи идей.

Э. Вюиллермюц.

— В Лондоне демонстрируется фильма, изображающая полное солнечное затмение, происходившее в прошлом году. Снимки делались в Австралии. Ими, между прочим, подтверждается теория относительности.

— В Мюнхенском университете читается ряд лекций по вопросам кино: «Кино и народное хозяйство» и др.

— Каталог «Kultur filme», изданный «Уфа», служит свидетельством завоеваний кино. Каталог разбит на отделы, которые содержат следующее количество названий картин:

География и народоведение 64
История, история культуры и искусства 11
Естествознание, — математика, физика, химия, ботаника, зоология 79
Индустрия, техника, торговля, промышленность 23
Земледелие, лесоводство, садоводство, охота, рыболовство . 38
Медицинские науки 137

Здесь фильмы, как популярные, так и чисто специальные и строго научные. Особенное внимание уделено медицине; напр., фармакология представлена 6-ю фильмами, глазные болезни—9-ю, неврология—22 и т. п.

— Введение в Германии фильмы в качестве учебного пособия в университетское преподавание вызвало увеличение числа новых научных фильм. Под руководством д-ра Stutzin сделаны с'емки мочевого пузыря, пораженного невидимыми невооруженным глазом бациллами. Путем применения специального аппарата, удалось достичь необычайной ясности и резкости снимков.

Интересна с научной стороны новая картина по туберкулезу, в которую введена драматическая интрига, в ущерб чистой научности фильмы, но усиливающая ее агитационное значение.

— В Бреславе профессором Краузе была прочитана популярная лекция «Чудеса вселенной». Лекция состояла из обзора астрономии в древности, Птолемеевой и Коперниковской систем. Затем профессор Краузе ознакомил аудиторию с устройством вселенной. Кроме диапозитивов, лекция сопровождалась демонстрированием ряда фильм. В числе последних была показана научная фильма о путешествии в снаряде на луну, ознакомившая с поверхностью луны, ее положением во вселенной и т. п. Фильма изготовлена астрономической обсерваторией в Берлине под руководством проф. Miethe.

— Интересно сопоставить отношение к кино в научных кругах за-границей с отношением к кино ученых Украины. На посланное ВУФКУ несколько месяцев на зад предложение научному к-ту НКП привлечь ученых к созданию научных фильм, до сих пор нет никакого ответа. Аналогичное предложение было послано ВУФКУ ассоциации инженеров, но ответа также не поступило.

— Центральным И-том Труда заканчивается вторая картина по научной организации труда, изображающая педагогические методы, применяемые Цит'ом при обучении слесарному делу на курсах инструкторов производства.



ПРИНЦИПЫ РЕВОЛЮЦИОННОГО СЦЕНАРИЯ.

I.

СЛУЧАЙНОСТЬ И ЗАКОНОМЕРНОСТЬ.

В область кино-творчества Революция внесла глубокие принципиальные изменения. Дело не только в том, что персонажи современной кино-пьесы связаны с обстановкой революционных событий, и не в том, что „героев" — в условном смысле — для этой пьесы дают те слои, которые в прежней фильме, на хороший конец, выпускались автором, как декоративный фон. Если бы изменение заключалось только в этом, то не трудно предвидеть, что наилучшие сценарии были бы представлены опытными спецами по части кинематографического „закройного" мастерства: они набили себе руку в эффектном использовании специфических особенностей кино, совершенно самобытных по сравнению с другими видами искусства.

И, однако, этого не случилось. Именно сценарий старого типа, хотя и приуроченный к новым темам, представляет поразительное впечатление нелепости, несмотря на богатую технику авторов, использовывающих все ресурсы „великого немого".

Это об'ясняется именно тем, что основное различие буржуазного и революционного кино является глубоко принципиальным. Философским фундаментом искусства кино в буржуазном обществе был апофеоз случайности; сущность эта не что иное, как одно из отображений организационной анархии буржуазного общества. И повинуясь этой, отнюдь не случайной, философии, логический скелет буржуазной кино-пьесы всегда выростал из неизбежного случая. О внутренней закономерности можно было говорить только в отношении психологического развития в кругу переживаний каждого отдельного героя. Толчек же неизменно давала та или иная комбинация об'ективных обстоятельств. Герой мог пойти не в эту сторону улицы, а в противоположную, он не встретил бы героини, и события пошли бы совершенно иначе. Но он ее встретил потому только, что иначе не было бы занимательной завязки, потому, что духовному мещанину по зубам было только такое блюдо, а не иное.

А зритель — многоголовый обыватель, для которого немыслимо было требование каких-то общих оценок жизни, уяснения связи частных случаев с целым — удовлетворялся анекдотическим „случаем". Буржуазный строй хорошо воспитал свое стадо в убеждении, что все сущее незыблемо, и никакой критической проверке не подлежит. А раз так, то какие требования, кроме занимательности, пред'являл потребитель? И что может быть занимательнее „а вдруг" — случайности.



„Помещик".



„Помещик".

Революция разрушила это убого подмалеванное царство.

Прежде всего зритель обнаружил, что незыблемые „устои" — не такие уже незыблемые, что катастрофические изменения не происходят по каким-то „божьим попущениям", как на расстоянии эпох могло казаться косному обывательскому мышлению, а подлинно проделываются историей, „своею собственной рукой" живых людей, пусть об'единенных в мощные коллективы, но не менее от этого реальных и конкретных.

И наконец, обнаружилось, что вся жизнь человеческая — это не изолированные, не ничем не связанные, кроме слепой власти случая, истории „Иван Иванычей", а спаянная неразрывной логической связью система.

Каждый на своей шее постигал эти уроки.

И вот с этим эмпирически полученными знаниями многомиллионная масса пошла за дальнейшим раз'яснением так неожиданно вколоченных истин.

Нужно ли удивляться, что этот поток жаждущих по своему осмыслить совершающееся, прежде всего хлынул в двери кинотеатров. Поэтому, говоря о задачах нашей кино работы, мы главным образом и имеем в виду этих зрителей, для которых кино — школа первой ступени для осмысливания существующего. Ими не исчерпывается, конечно, общее количество зрителей, но это — основная масса, а кроме того, их интересы больше всего

надо поставить во главу угла кино-работы, потому, что кино лучшее средство для массовой агитации.

Революционная кино-пьеса должна давать историю личных и коллективных столкновений и переживаний исключительно на фоне социальной и политической борьбы. Каждая сцена должна вколачивать в сознание идею подчиненности всего хода событий. Те или иные события личной жизни, порою появление самих персонажей на сцене, могут зависеть от случая, но ни один случай не изменяет ни на йоту направлений события. Коллективная активность — есть основная пружина этих событий — это также один из главных „гвоздей" для восприятия. Кино должно воспринять эту истину, найденную опытом, и сделать ее проблемой нового творчества.

Вл. Карелин.

СЦЕНАРИЙ.

ТЕХНИКА.

Первое время по возникновении кино, режиссура совместно с актерами попросту выдумывала темы; на ходу их разыгрывали и делали с'емку.

Практика быстро убедила, что тему необходимо предварительно записать. Эти попытки записывания и привели к созданию тех или иных форм сценария; в наше время мы имеем их много, *но здесь приведем только две чаще встречающиеся.* Возьмем наиболее легкую и доступную, т. н. сценарно-литературную форму и приведем запись более трудной для разработки сцены *с замедленным действием.*

Партизанский отряд превратился в I конную армию, а Остап в командира полка.

Ласково и спокойно выглядит днем кусок окруженного лесом поля с белыми деревушками вдали..

Из лесной просеки льется стройными рядами, в поле, по дороге, скромно одетая конница. В высоких шапках (буденовках), выглядит она как какое-то богатырское войско, и едет спокойно, даже не взглянув на сидящего верхом на лошади, одиноко в стороне, своего командира. Он—в простой английской шинели: любуется полком. Тихая улыбка скользит по его резко очерченным губам.

Впереди выступившей из леса колонны грянул оркестр, и Остап, вскинувшись, поскакал к голове ее.

Текст в пол строки предназначается для надписей на экране; остальное для постановки. Но если этого достаточно для режиссера, чтобы понять автора, то далеко не достаточно, чтобы, оставив сценарий в таком виде, воспроизвести его в с'емке. Здесь требуется еще разработка сценария, разбивка каждого отрывка на ряд сцен, разметка монтажа и т. п.

Мы попробуем переработать приведенную сцену в указанном направлении, сохраняя точно намеченное автором содержание:

8	Надпись.	Партизанский отряд превратился в первую конную армию. а Остап в командира полка.	Поле.
9	—	Налево лес, с просекой вблизи. Пейзаж с деревушками вдали, где белеют хаты. С просеки на равнину-дорога. Остап в простой английской шинели и шапке-буденовке, *выехал* рысью с просеки, *стал* в стороне от дороги (передний план) и смотрит (в профиль об'ективу) на дорогу.	
10	Диафрагма.	По просеке (в об'ектив) быстро и стройно, с оркестром впереди, едет конница; в высоких шапках-буденовках и скромно одетая, выглядит она, как какое-то богатырское войско	
11	Диафрагма.	Остап стоит по прежнему. Точно ветром вынесло из просеки его конницу. Спокойны всадники; не взглянул никто в сторону командира. Любуется Остап конницей и загорается тихая улыбка на его суровом лице.	
12	Диафрагма. (крупно)	Трубачи в оркестре по команде, закинув головы вверх, подносят к губам трубы и играют (в об'ектив).	
13	Диафрагма.	Вздрогнул Остап, как бы очнувшись и, пришпорив коня, рванулся с места.	
14	—	Остап опережает оркестр, становится и едет впереди его.	

В первой графе идет нумерация сцен и надписей, во второй технические обозначения: «надпись», «диафрагма», «наложением»; в третьей—изложение самого действия; в четвертой место действия; пятая остается пустой—в ней режиссер может отметить длину каждой сцены (метраж). «Диафрагма»—означает появление картины путем расширения темного круга и исчезновение ее путем с'ужения такового. «Наложение»—это почти неуловимая для глаза (в процессе) замена картины. Термины «в об'ектив», «профиль» означают положение действующих лиц по отношению к об'ективу аппарата.

Здесь режиссер, если согласен с автором, имеет возможность прямо приступить к с'емке. Поэтому эта форма кино-сценария более приемлема. Надо заметить, что сценарий должен иметь отдельно выписанные подробные характеристики, раз'яснения особенностей костюма главных или чем либо характерных действующих лиц и. т. п. Полезно также к сценарию прилагать конспект его.

СЮЖЕТ.

За все дореволюционное прошлое русского кино почти не было ценных оригинальных кино-сценариев. Сценарий был просто театральной пьесой, где вместо слов, экран давал надписи; были, драмы, нудно психологические (типа Островского), были слабые детективы, были комические и, наконец, преобладающее количество инсценировок падало на произведения наших классиков: в остальной, большей части, дореволюционное кино питалось фильмами буржуазно-капиталистическаго Запада.

Советское кино выдвигает властное требование на репертуар, созвучный нашей эпохе, пытается сделать кино проводником революционных идей и научных достижений, и, таким образом, придать ему воспитательное и даже просветительное значение. Ясно, что фильмы идеологически враждебного или, в лучшем случае, чуждого нам Запада дают обратные результаты, и далеко не все произведения наших и не наших классиков могут пригодиться для инсценировок. Возлагать надежды, поэтому, приходится только на сценарии оригинальные.

Американское кино вследствии специфической для американцев любви к бульварщине, специализировалось на детективах и авантюрах. В американских фильмах обычен, например, сюжет с двумя-тремя интригами, которые одновременно разворачиваются перед зрителями и, по временам переплетаясь, все время

идут параллельно, пока не приводят к общей развязке. Способ этот, в литературе не новый, в кино выказывает свои качества тем, что не только целиком захватывает зрителя, но и не дает ему уставать. Если принять во внимание, что такой подход вполне возможен не только в детективных фильмах, но и во всех других, то приемлемость метода американского сценария, основанного на занимательности при построении сюжета,—неоспорима.

Русский зритель в общей своей массе воспитан на психологизме. Но психология должна быть не самодовлеющей, а только служить другим целям,—обоснованию сюжета, идеологии. Не психологизм мещанский, никчемный и прогнивший, а драмы, трагедии, строющиеся на главных психологических моментах (на героических) без копания в деталях и мелочах. Порывы, героизм, напряжение, измены и предательства, небывалые массовые движения, величайшая борьба классов. Это может и должно быть, даже и занимательней (и ближе) ненужных детективов, и наше кино, захватив зрителя, выполнит свою роль и воспитателя, и великого агитатора.



„Остап Бандура".

НАДПИСИ.

Идеалом сценария является полное отсутствие надписей. Немногие попытки в этом направлении пока не дали больших результатов, но современный сценарий уже достиг ограниченного количества надписей, и в настоящее время стоит (хотя и спорный) вопрос о еще большем их сокращении.

К надписям следует прибегать в крайних случаях; так для экономии лишних сцен при интервалах во времени, при необходимости обозначения мест, действия и в других только необходимых случаях. Безусловно следует избегать надписей для передачи чувств и настроений действующих лиц и их действий.

М. Майский.

РЕВОЛЮЦИЯ СЦЕНАРИЮ.

Казалось бы, нет лучшего способа запечатлеть моменты революции и борьбы или дать горячую агитку, как скомпановать кино-ленту, дать захватывающее зрелище. Между тем, задача эта до сих не разрешена — и не разрешена не только по об'ективным причинам—отсутствие пленки, средств,—но и главным образом из-за того, что нет сценариев, удовлетворяющих новым требованиям. Авторы забывают, что призваны отразить величайшую в мире революцию, и пускаясь в писательский турнир вооружаются всеми доспехами Ермольевско-Ханжонковской техники. Нужно твердо усвоить, что не наша задача воскрешать мертвецов. Пусть „Правосудие" и иже с ним мирно покоятся. Наш идеал — американская лента, вышедшая из павильона-будуара в степи и леса, на фабрики и заводы, лента захватывающая зрителя и переносящая его из поезда в каюту дирижабля или на океанский пароход. Нам нужны картины, где героини забыли технику „вздыхания на диванах" и умеют скакать на коне через Россию с буденовской армией и управлять автомобилем, а герои разучившись волочиться за чужими женами—управлять аэропланом и трактором. Нужно, наконец, оставить приевшуюся во всех русских фильмах сугубую драматичность. Изрядная доля юмора, два—три комических персонажа дадут возможность более ярко, выпукло выявить драматический момент, чем пятьсот метров „трагичнейшей" подготовки. Копанье в интеллигентской душе (а так часто преподносятся сценаристами и герои революционных фильм) должно быть забыто. Гораздо ценее совершить с героем путешествие на завод и пройтись с героиней на ферму.

Автор сценария должен помнить, что главная его задача поддерживать в зрителе неослабный интерес, поражать неожиданностями, изумлять контрастами, и тогда в ленту может быть вложено любое агитационное содержание. Незаметно для самого зрителя, он будет вовлечен в идеологию фильмы, будет захвачен ею. Кино-драматургам нечего бояться несовершенства и незначительности наших ателье. Ведь к услугам с'емщиков аэродромы, вокзалы, пристани, площади городов, фабричные корпуса, совхозы и множество других открытых мест, где светит самый лучший Юпитер и можно разместить тысячную армию сотрудников.

Революция монтировки и с'емки фильмы немыслима без революции сценария — это ясно даже нам, стоящим в стороне от работы. В сценарии—возрождение русской кинематографии. Если мы не „американизируемся", нам никогда не справиться с потоком иностранных картин, наводняющих русский рынок.

И если кино-драматурги, которые будут участвовать в конкурсе ВУФКУ, призадумаются над этой сжатой схемой, оторвутся от русской рутины и „на минутку" станут американцами, ВУФКУ сумеет в ближайший операционный год снять ряд лент, которые с успехом потягаются с нашумевшими зарубежными боевиками.

В. Бородкин.

— Разрабатывается ряд детских сценариев — „Похождения Мурзилки", „Остров Спасения" и др. Готовится сценарий „Чаща" по Уптону Синклеру.

— По предложению КСМ, ВУФКУ наметило в производственный план текущего года сценарии на тему: „Трипольская трагедия", „Карл Либкнехт", „Машина времени" и др.

— В числе заказанных ВУФКУ сценариев: „Дочь Октября", „Портфель" (комич.), „Через 100 лет" (по сюжету Беллами), „Барманиха", „Комсомольский карнавал" (комич.), „Общество будущего".

— Сценарии на конкурс ВУФКУ поступают в большом количестве. До 5 октября поступили следующие названия:

На переломе, Кольцо бессмертия, Последний оплот реакции, На волю, О чем пела старая скрипка, Слишком поздно, Случай атавизма в 2223 году, Девочка со спичками, Синяя птица, Валда, Звезда счастья, Бронепоезд 14-69, Генеральская дочь, Жертвы любви, В великую бурю, Провокатор, Темные века, Участники бури, Кончачья лапка, Через закон природы, В борьбе обретешь ты право свое, Через овладение производством к социальной революции, Два соперника, Станок Черняка, Вонн света, Сердце великого, Цыганский консул, Укразия, Лепешки счастья и свободы, Судьба одного изобретения, Гибель богов, Клейменные... не судите, Не от мира сего, Братья — враги, Из времен деникинщины, Звезда счастья, Иуда, Из дней прошлого, Когда сознанье в нем проснется, Урания, Зеленые кофты, Князья Столбовы.

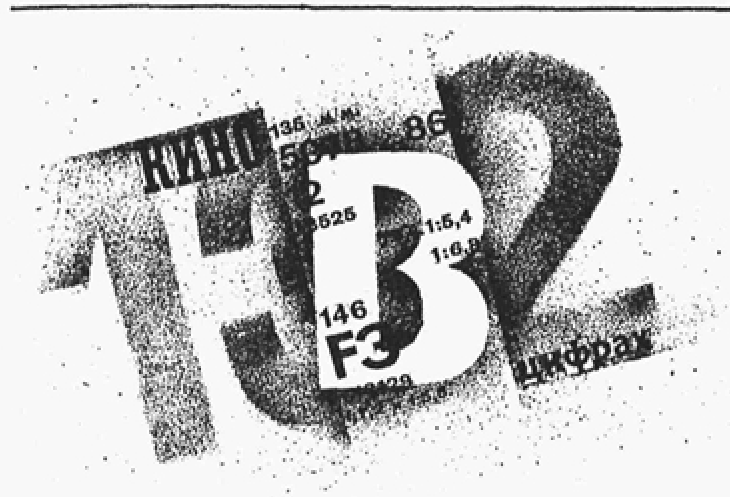
— К работам в литературном отделе „Руси" привлечен академик П. Щеголев, который в настоящее время работает над сценарием „Жены декабристов".

— „Русь" заключила договор с Ал. Толстым и приобрела право на инсценировку его романа „Аэлита". Над инсценировкой романа работают В. К. Туркин и Ф. А. Оцеп.

— „Кино-Москва" заказала группе „Крокодильцев" сценарий „Лига времени".

— Французская фирма бр. Пате об'явила конкурс с премиями на сумму 70.000 франков на лучший сценарий. На конкурс поступило уже свыше 1.800 сценариев. Среди авторов известные имена.

— Госкино об'явило конкурс на сюжеты для кино-сценариев. Цель конкурса — обновление кино-репертуара новыми темами, новыми идеями, новым подходом, вовлечение в кинематографическую работу молодых пролетарских писателей, а также тех, кто, не владея литературной формой, сумеет доставить хороший материал или хороший сюжет для кино-картины.



МИРОВОЙ КИНО-РЫНОК.

ГЕРМАНИЯ.

Статья „Симптомы болезни" в июльском №-ре кинематографического журнала „Lichtbild Bühne" отмечает сильное количественное падение производительности немецкой кинематографии.

В 1921 году для цензурования было представлено 4175 фильм (13.496 актов) с общим протяжением в 4.072.411 метров (сюда входит и незначительное количество иностр. фильм); в 1922 году было представлено 1741 фильм (4137 актов) протяжением в 1.212.632 метра. Первые четыре месяца текущего года дали только 321 название.

АМЕРИКА.

В Соединенных штатах насчитывается 15000 кино-театров с количеством мест в 7.605.000; из них 9000 открыто ежедневно, 1500 — 4-5 раз и 4500 от 1 до 3 раз в неделю. Средняя недельная посещаемость кино Америки — 50.000.000 зрителей. Общая кассовая выручка за последний год равна 520000000 долларов.

Число лиц, занятых в кино-театрах — 105000; вместе с 50000 рабочими в производстве и с лицами, занятыми в соединенной кино-индустрии, пролетариев, получающих заработок от кино насчитывается 300.000. Капитал, вложенный в фильмовую индустрию — 1.000.250.000 дол. За последний год на одни костюмы, сооружения и т. п. потрачено 50.000.000 дол.

В 1922 г. в Америку было ввезено 425 **иностранных** фильм, из коих было приобретено и **продемонстрировано только шесть** (!). **Вывоз же** американских фильм за границу **достиг 140.000.000** футов (50000000 метров) против 32000 ф. в 1913 г. На одну печатную рекламу кино промышленности тратится ежегодно 500000 долларов.

ЯПОНИЯ.

В № 13 „Lichtbild Bühne" помещено письмо из Японии, обрисовывающее положение кинематографии.

За последние три года количество кино-тетров почти удвоилось и достигало перед землетрясением во всей Японии 600, из коих 56 приходилось на Токио, где кроме ряда мелких театров — грандиозный кино-Паласт, рассчитанный на 4500 мест. Число посетителей кино за 1920 г. достигло 11.365.318 человек. Почти половина всех **кино принадлежит крупному концерну**, возглавляемому „ Ниппон Каиша".

Доминирующее место на рынке в импорте фильм принадлежит американским фильмам. Почти все последние большие постановки господствующих американских фирм проходят в Японии, но замечается интерес и к немецким фильмам. Наибольший успех за последний год выпал на долю „Мадам Дюбарри"; особенное внимание публики привлекают все те фильмы, которые даются в более или менее экспрессионистской форме: не только „Калигари", но и „С утра до полуночи".

Немецкая техника укрепилась довольно основательно: почти все проекционные аппараты немецкого производства.

ФРАНЦИЯ.

В 1922 году прошли в театрах только $19^1/_2$ % французских фильм. Ввозныя распределяются следующим образом —

Америка	— 46%	Германия	— 7%
Италия	— 14%	Англия	— 3%

и остальные — Австрия, Бельгия и Испания.

Между 1 ноябрем 21 г. и 31 октябрем 22 г. продемонстрировано 1.511.273 метра: из них франц. произв. 298.629 метр.

ТУРЦИЯ.

На турецком рынке, где недавно господствовали итальянские картины, в настоящее время процентное распределение таково:

Германия	38,9		
Франция	20,5	Австрия	5,55
Америка	18,75	Швеция	2,10
Италия	11,80	Англия	0,65

кроме того 2,10% принадлежит самой Турции.

Наша задача — овладев и внешним рынком ДАТЬ МЕЖДУНАРОДНОМУ ПРОЛЕТАРИАТУ советское кино.

НА МЕСТАХ.

Широкая плановая работа развивается по всему кинофронту Украины. За 8 месяцев текущего года отремонтировано 44 театра, заканчивается ремонт еще 37 театров.

Учитывая ту исключительную роль, которую должна выполнить советская кинематография в обще-государственной политпросветительной работе, Всеукраинское Фото-Кино Управление стремится приблизить кино к широким массам рабочих и крестьян. И расширая плацдарм, обслуживаемый кино-передвижками (о них читатель найдет сведения ниже), ВУФКУ одновременно увеличивает сеть постоянных кино-театров в наиболее населенных рабочими пунктах. Вместо 159 кино, действовавших в 1922 году, мы имеем теперь 206, постоянно работающих в рудничных и фабрично-заводских районах.

Число рабочих кино-театров, следовательно, увеличилось почти на 30% против прошлого года. Кроме того, имеется 9 государственных кино-театров и 91 театр, сданный в аренду профессиональным и партийным организациям, госучреждениям и различным об'единениям и частным лицам.

Благодаря полученным и ныне поступающим из-за границы новым фильмам, с одной стороны, и развернувшейся производственной работе собственных кино-фабрик, с другой, налажено нормальное снабжение всех ныне действующих на Украине и в Крыму экранов картинами, что, в свою очередь, обеспечивает театрам возможность работать без перебоев.

По 1-е сентября отпущено Харьковским Центральн. Прокатом: ГРАЖДАНСКИМ учрежд. УКРАИНЫ — 1855 программ. ВЕЛИКОРОССИИ — 99, БЕЛОРУССИИ—1, КРЫМУ — 120 и АЗЕРБЕЙДЖАНУ — 6. По Киевской обл. — более 1000 прогр., по Одесск. обл. — около 900, Екатеринославск. губ. — 507, Донецкой — 500, по Крыму — около 250, Черниговской — 122 и Подольск. — 109.

ВОЕННЫМ — выдано за то же время в Крыму и на Украине около 2000 программ; ПОЛИТИЧЕСКИМ до 150.

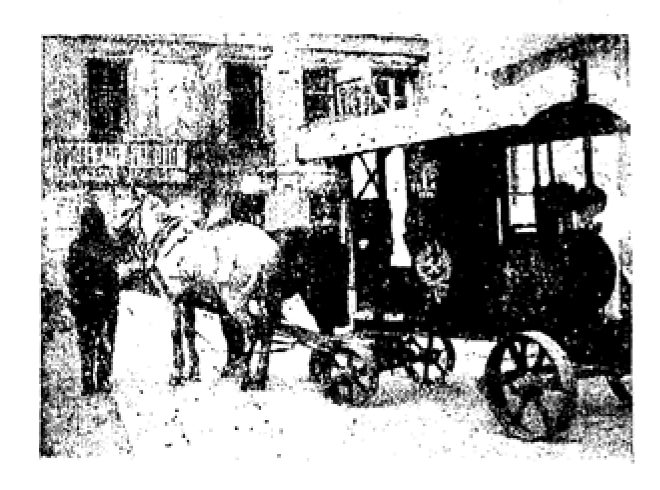
ПРОМЫШЛЕННЫМ организац. отпущено всего 2312 программ. Из них на первом месте идет Донбасс, получивший за это время 33,3% всего проката, за ним далее идет Екатеринославская губ. — 21,5%, Харьковская губ. и прикрепленные к ней районы — 21%, Киевск. обл. — 9,1%, Одесская обл. — 8,1%, Подольская губ. — 3,1%. Черниговская губ. — 2,4% и Крымский отдел — 1,2%. Всего за 8 месяцев отпущено около 10000 программ, из коих 10% — бесплатно, что превышает цифру проката за весь прошлый год почти в три раза (прокат 1922 г. — 3921 прогр.).

Работа социальной фото-хроники, фиксирующей все выдающиеся события государственной и общественной жизни, выразилась в цифре более полуторы тысяч снимков (за 1922 год сделано 894 снимка). Снимки, сгруппированные в серии по темам, направляются в рабочие и красноармейские клубы, школы и проч.

В настоящее время в центре и на местах заканчивается работа по составлению альбома, иллюстрирующего историю революционного движения и историю партии.

ПЕРЕДВИЖНОЕ КИНО И РАБОТА ВУФКУ НА СЕЛЕ.

Одна из главных задач в работе ВУФКУ — это приближение кино к широким массам трудящихся. Практически эта задача осуществляется работой передвижек, которые вернее проникают в рабочую и красноармейскую среду, а также на село.



Кино — передвижка.

Поэтому, наряду с общим планом развития на Украине сети кинематографов, большие усилия направлены на распространение кино-передвижек.

Различные кампании государственного, партийного и общего политпросветительного характера проходят при активном участии кино-передвижек, где только это возможно.

Так, Харьковскими передвижками устроены за первую половину этого года 246 бесплатных кино-сеанса. По Полтавской губернии за то же время прошло: в военных частях — 63, в партийных и профессиональных организациях — 104 и в деревнях в день 1 Мая — 4 кино-передвижных сеанса. На Подольщине, кроме 22 постоянных кино на сахзаводах, постоянно работают 2 передвижных кино, обслуживающих самые глухие места губернии.

Как идет развитие и рост передвижных кино, а с ним вместе развитие и рост кино-сеансов по передвижкам, указывают хотя бы следующие цифры. По Киевской губернии проведено: в 1921 году — 72, в 1922 г. — 98, а за первую половину 1923 года организовано 169 передвижных кино-сеанса.

Количество сеансов передвижек за последнее полугодие превышает более, чем в 2 раза цифру за 1921 г. и почти в 2 раза цифру 1922 года.

Учитывая [illegible] значение на селе кино, которое способствует укреплению связи между городом и деревней, вовлекает ее в общие интересы государственного строительства, знакомит крестьян со всеми нашими достижениями, — ВУФКУ ставит себе одной из ближайших задач создание авто-передвижек. Последние предназначены для устройства кино-сеансов в тех местах, где это было невозможно до сих пор из-за отсутствия электрического света. Первая, правда весьма слабая, попытка в этом направлении уже сделана. В Киевской губернии работает авто-передвижка, сооруженная ВУФКУ, снабженная специально подобранными для селян картинами.

Передвижка была отправлена в уезды Киевской губернии, где в течении месяца провела большую работу по единому сельско-хозяйственному налогу и золотому займу. Отдел получил много благодарственных писем от селян и рабочих, обслуженных передвижкой.

Одним Киевским Отделом израсходовано на культурно-просветительные и агитационные цели за три месяца — 1.684.636 руб. (один триллион шестьсот восемьдесят четыре миллиарда), т. е. почти половина всего валового дохода Отдела.

За Киевом, будут выпущены такие передвижки и в другие районы, чтобы покрыть Украину целой сетью странствующих авто-кино.

НАЛОГИ И КИНО.

— В Италии, где кино служит орудием пропаганды в руках капиталистов, и где значение его вполне оценено, правительством проведено новое заметное понижение налогов на кинематографы.

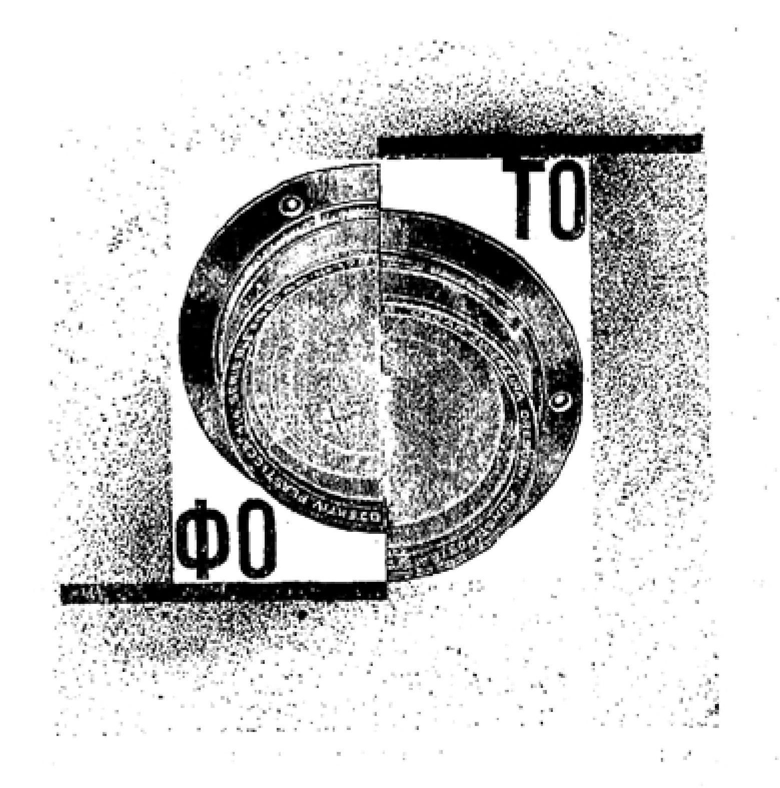


Кино — вагон.

— В Берлине опубликованы новые ставки налога на билеты кинематографов. Дешевые места обложены 20%, дальше с повышением цен на места повышается процент обложения и доходит до 33½.

— „Пролеткино" (№ 1 — 2) сообщает, что Ярославский Губисполком постановил понизить вдвое налоги с кино-театров (до 15%). Сеансы с демонстрацией художественных фильм русского производства, а также фильм революционного содержания, от налогового обложения освобождены вовсе.

— За июнь — август один Киевский отдел ВУФКУ внес налогов на местные нужды около ½ триллиона.

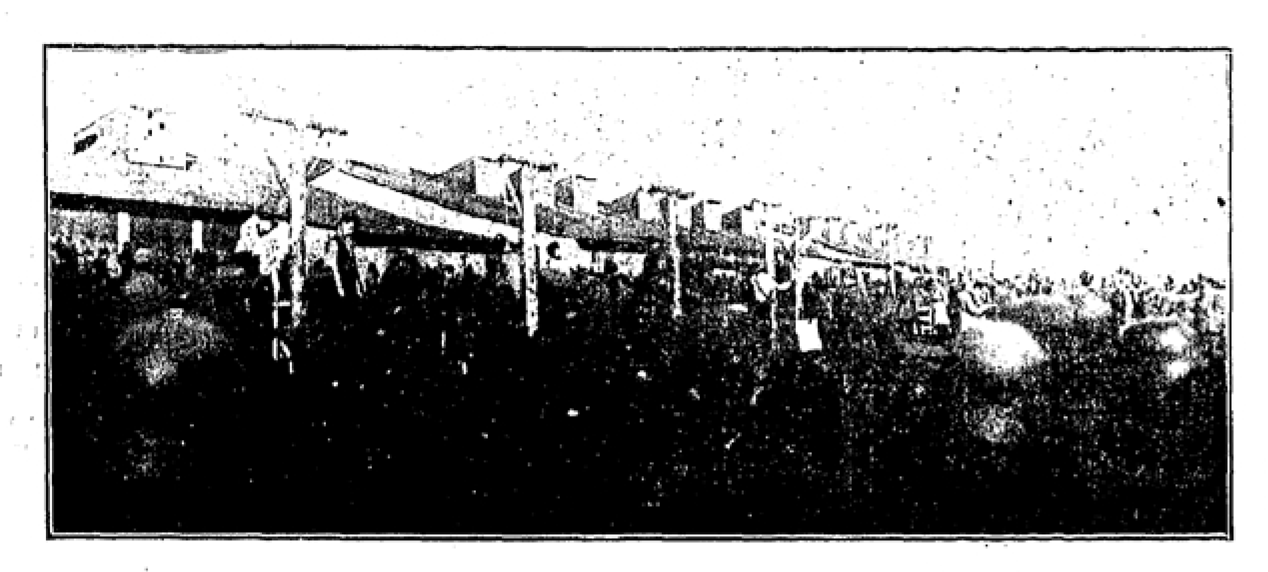


АРХИВ РЕВОЛЮЦИИ.

Мы, как мозаичисты, склеиваем из документов, подкрашенных мемуаров, воспоминаний, сохранившихся частных писем разлученных событиями друзей и сентиментальных влюбленных — картины прошлой борьбы. Многое искажено заинтересованными победителями, и только случайно уцелевшие свидетельства — письма из тюрем, последние слова приговоренных позволяют восстановить истинную картину протянувшихся через века, по полям и снегам, по вздрагивающим строчкам стихов — восстаний и борьбы угнетенных. Случайные рисунки приоткрывают иногда лицо жизни, лицо, которое часто красноречивей слов. Но вспомним, много ли таких документов оставила нам хотя бы Парижская Коммуна.

На одном из столов во Всеукраинском Фото-Кино-Управлении несколько альбомов фотографий. Манифестации, митинги, горы трупов детей — быт голодной Украины в годы борьбы; дымящиеся трубы заводов, элеваторы, полные зерна — быт воскресающей Украины в годы побед. Но это незаметная часть того богатейшего архива, нелицеприятной летописи, которая для буду-

щего складывается на полки нумерованными тонкими пластинками, наматывается на катушки тысячеверстной фильмой. По всей Республике разбросаны отделения и сотрудники. Каждое событие, каждый день строительства протоколируется бесстрастными аппаратами. Затворы, как заглушенными выстрелами, расстреливают вчерашний быт.



Казнь коммунистов в Екатеринославе в период германской оккупации. (Из материалов Киевского отдела ВУФКУ).

От'езд т. Раковского — альбом, иллюстрирующий его участие в жизни пяти лет Украины. Каждый шаг зафиксирован. Киевские переговоры с гетманским правительством. Речь в Горсовете о необходимости ремонта города — это будни хозяйственного строительства, и вот снимок домов, опутанных лесами, варка асфальта, разобранная для ремонта мостовая, которую переходит т. Раковский.

т. Петровский на воскреснике — это дни, когда Председатель ВУЦИК'а стал в рабочие ряды со всей страной, надр..ваясь, как вся Украина, очищая железнодорожные пути от мусора: черная, невидная борьба за жизнь и экономическое возрождение Республики.



Отдел социальной хроники в Харькове

Броневик в бою. Снимок, лишний раз доказывающий, что аппарат шел в первых рядах на фронты, чтобы сохранить памяти отдельные незаметные эпизоды величайшей гражданской войны. И на уважение потомков имеет право наряду с героями Перекопа и тот безымяный кино-опаратор, который во время с'емки Чонгарскгоо боя, упал убитым, судорожно сжимая ручку аппарата.

Борьба и отдых, фронт и развлечения, с'езды, уснувшие громады доменных печей, океанские пароходы в гаванях России и Украины...

Трупы расстреляных белогвардейцами и радостные дети в столовой детского дома. Пивная „Новая Бавария" и закладка памятника Карла Марксу. Комсомольский карнавал, установка новой ротационки и американские тракторы на полях...

Отдел социальной хроники наладил также связь с заграницей, посылая свои снимки и получая воздушной почтой на первый взгляд часто неинтересные, но показательные фотографии из Западной Европы: снимок картофелины, мороженой, знакомой нам по 1920 году, с воткнутой в нее дощечкой, на которой красноречивая надпись — „одна картофелина — 10.000 марок".

Равнодушный архивариус ставит день за днем на полки негативы, нумерует и заносит их в прошнурованную опись, но он не догадывается наклеить на конвертики для негативов надпись, которую, несомненно, наклеят наши потомки: „Архив революции".

И. Уразов.

ПРОБЛЕМА ЦВЕТА.

Рядовой зритель, воспринимая готовое художественное произведение не интересуется, как оно было изготовлено; он оценивает только окончательный результат. И ему безразлично, изготовлена ли гравюра фотографическим способом или кропотливой гравировкой от руки на металле, если результаты, понятно, равноценны.

Современный фотографический снимок, изготовленный художником, соперничает с самым совершенным рисунком. И только в одной области, области передачи красок, фотография до сих пор бессильна и фотографический рисунок на бумаге остается черным или однотонным. Однако нельзя считать виной этого несовершенство существующих методов цветного фотографирования, по крайней мере, поскольку вопрос касается художественной фотографии.

„У каждого художника, — говорит Леонардо да Винчи в своих письмах, — должен быть циркуль в глазу". Но в области красок, колорита, вы встречаете рисунки, только слегка расцвеченные, японскую плоскостную живопись, где все краски однотонны и условны. „Мне часто задают вопрос — пишет Маковский, — какие смешать краски для изображения тела". Вопрос чрезвычайно характерный, так как многие еще думают, что цвет предмета это нечто постоянное, неизменяющееся, и не подозревают его зависимости от освещения, близ лежащих отражающих или поглощающих свет поверх-

постей и происходящего в результате смешения цветов, т. е. от целого ряда ежеминутно меняющихся условий, которые не могут быть точно учтены ни фотографом, ни художником. Абсолютного цвета не существует, и художник только комбинируя гамму производных красок может вызвать ассоциацию того или другого цвета у зрителя. А если это так, то точной цветной фотографии, точной настолько, насколько, примерно, точен рисунок фотографического об'ектива, быть не может, и искать ее нет смысла. Цвет был есть и будет условен.

Но если в живописи условность цвета регулируется сознанием художника так, чтобы вызывать в зрителе соответствующее цветовое ощущение, то и цветная фотография в настоящем ее развитии располагает достаточными средствами, чтобы также регулировать условность цвета.



Бутафория к „Тарасу Бульбе".

Обычные приемы, применение светофильтров, мягкоработающих об'ективов и новейших позитивных процессов для двух, трех и четырехцветки — способно поднять цветную фотографию на такую же высоту, какая достигнута в последнее время в обыкновенной.

Для художественной цветной фотографии имеют наибольший интерес, понятно, так называемые непрямые способы, основанные на принципе Максвеля, который еще в 1860 году показал, что смешивая три спектральных цвета, красный, зеленый и синефиолетовый, можно получить для глаза впечатление любого цвета. Таким образом, задачей этого способа является получить три изображения каждого основного цвета и сложить их вместе, иначе выражаясь, спроектировать друг на друга, чтобы получить все богатство красок натуры. Этот способ весьма успешно применяется в фотомеханических мастерских, где он застрял, не получив развития в художественной светописи, несмотря на то, что при изготовлении только одного рисунка хотя бы при помощи гуммидрука, он оказался бы значительно гибче.

Напомним, что сущность трехцветки заключается в изготовлении трех негативов с одного и того же предмета, причем один негатив снимается через зеленый светофильтр, другой через оранжевый, третий через синефиолетовый, т. е. через светофильтры дополнительной окраски в отношении снимаемых цветов, так как эти фильтры должны задерживать лучи действительной окраски предмета с таким расчетом, чтобы соответствующий участок негатива остался прозрачным; тогда при печати с этого негатива краска будет пропечатывать и образует светописный рисунок.

Что касается совмещения трех изображений на одной подложке, то оно допускается техникой пигмента, озоброма, гуммидрука, масла или масляного переноса. Повторяем, что о той щепетильности, с какой подходили к трехцветке, в художественной фотографии не может быть и речи. Она не нужна. Художник не копирует, а создает. И если при законченном гуммидруке, в котором, к слову сказать, надо выбирать лазурные краски, изображение оказалось бы, по мнению художника, недостаточно красным, то для него не составит труда вновь покрыть отпечаток красной краской и пропечатать еще раз под соответствующим негативом.

Так как наибольшим затруднением является трехкратная с'емка, особенно при фотографировании с натуры, то применение для печати автохромного негатива может иметь в художественной цветной фотографии большое значение. Как известно, раньше Гуроном, а затем Жоли и Люмьером, практически разработан процесс цветной однократной с'емки по непрямому способу. Особенность этого процесса заключается в том, что светофильтры всех трех цветов помещаются в виде разноцветных прозрачных линий или зерен крахмала на самой поверхности пластинки, которая затем покрывается фотографической эмульсией.

Пластинка заряжается в кассету стеклом наружу и с'емка, таким образом, производится через стекло и разноцветные зернышки на находящийся позади их эмульсионный слой. После проявления такой пластинки, цветные зернышки, в тех местах, где полностью проходил отраженный предметом цветной луч, закры-

ваются проявленным серебром и становятся невидимыми. Остальные же зерна, оставшиеся прозрачными, образуют цветной рисунок в дополнительных цветах, т. е. цветной негатив, который при печати на такую же пластинку дает правильный цветной диапозитив. Такой цветной диапозитив и должен быть использован либо для непосредственной печати красками при помощи гуммидрука или бромойля, либо для получения с него в спокойных условиях лабораторной работы трех цветоделительных негативов и дальнейшей печати по принципу трехцветки.

Стремление к „точной“ передаче „натуральных“ цветов и невозможность их получения не только существующими методами цветной фотографии, но и вообще, служило, очевидно, препятствием к распространению цветной художественной фотографии.

Художник, владеющий техникой гуммидрука или бромойля, должен комбинировать краски так, как требует его замысел и художественое чутье, ибо цвет всегда был, есть и будет условен.

Г. Тулляр.



Под'отделом Соцхроники ВУФКУ изготовлена серия снимков, иллюстрирующих жизнь красноармейца в лагерях. Заканчивается работа по выпуску к октябрьским торжествам альбомов и витрин „История партии по подлинным документам“.

— Главпрофобр утвердил открытие в Киеве Фототехникума и учебный план его.

— Производственные мастерские изостудии Всеукрпролеткульта вводят преподавание фотографии, как обязательный предмет.

— При Украинском Фотографическом Обществе образована секция научно-экспериментальной фотографии.

— Фабрикой Пластинок Аэрофото об'явлен конкурс на снимки, исполненные на пластинках этой фабрики. Срок доставки экспонатов 15 ноября 1923 г.

— Киевским Фотограф. Обществом устраиваются для своих членов еженедельные собеседования по фото. Прошли с успехом лекции проф. Шмидта „Фотография и искуство“ и Н. А. Петрова „Художественный портрет“.



„Кино-Газета“ №№ 1—3. Изд. „Кино-Москва“.

Потребность в издании, которое-бы выходило через небольшие сроки, большая. Число ежедневных посетителей кино-театров в одной только Москве выражается в нескольких десятках тысяч, и эта огромнейшая масса ходит в кино, что называется в слепую, не имея ни периодического справочника по репертуару, ни рецензий на последние новинки. Если не ежедневная, то, во всяком случае, еженедельная кино-пресса необходима так-же, как существующая издавна театральная.

В справочном отделе „Кино-Газеты“ можно найти, кроме обычных либретто текущего репертуара, „фильмографию“, т.-е. критические отзывы о новинках экрана, идущие под заголовком: „Первый экран“. Единственный недостаток этих заметок — слишком общие места касательно технического выполнения картин: „сделана тщательно“, „работа режессера Ивановского радует глаз“ и т. д.

Продолжая с конца — а рядовой кино-зритель будет читать газету именно так, от программ и об'явлений к 1-ой странице — надо отметить и хронику кино, составленную довольно разнообразно и включающую в себе как московскую, так и зарубежную информацию.

С информацией о киноделе в Союзе обстоит слабо. Вообще газета вовсе не уделяет внимания ни Украине, ни Грузии, где существует не менее широкое кино-производство, чем в Москве и Питере. Этот недостаток, главный и основной, лишает единственную кино газету в федерации желательного общефедеративного значения.

Что касается статей, то от их оценки мы пока воздержимся. Здесь замечается какая-то расплывчатость и неопределенность. Повидимому, твердая платформа еще не найдена, и редакция выбрасывая сырые лозунги (напр., лозунг О. Д. С. К.), нащупывает себя, путем вызовов на дискуссию.

Молодая гвардия № 6.

Интерес к кино, еще совсем недавно терявшийся в самых отдаленных резервах культурно-идеологического фронта, с необычайной быстротой овладевает широкими группами пролетарской общественности.

В № 6 журнала „Молодая Гвардия“ впервые введен отдел кино, имеющий своею целью популяризацию кинематографа и как вида искусства, и как серьозной отрасли технической культуры.

Статья проф. Тихонова „Кинематограф и Наука“ кратко, но обстоятельно излагает технику кино-производства. В статье, помимо научно-технических сведений, дается также общий и,



Грамота, поднесенная Высш. Об'един. Воен. школой им. Главкома Каменева Киевскому отделу ВУФНУ и уполном. М. А. Стародубу.

так сказать, социально-экономический контур мировой кинопромышленности.

Основному и наиболее волнующему читателя вопросу о советском кино - производстве уделен обзор Н. Лебедева „Кино после октября". Н. Лебедев дополняет проф. Тихонова освещением вопросов кинематографии со стороны идеологической. Статья резкая и нападающая, особенно в тех местах, где подвергается критике деятельность наших кино-учреждений. В общем, т. Лебедев стоя на платформе пролеткино, держится той точки зрения, что поставить наше производство на рельсы коммунистической идеологии можно только руками своего партийно-рабочего кадра кино-работников.

Статья заканчивается призывом, обращенным к коммунистической молодежи: „Комсомольцы на производственную работу в кино!"

Надо приветствовать появление в таком серьозном и массовом журнале, как „Молодая Гвардия", специального и недурно начатого отдела кино.

„The Film Renter and Moving Pictures News" № 482, февраль 23 г. Лондон. Цена 6 пенсов.

«Кино прокат и кинематографические новости» - английский кино-журнал с двойным заголовком, образовавшийся от слияния двух журналов, обслуживавших прокатную и постановочную отрасли кинодела в Англии.

Журнал солидный и тяжеловесный, как английский плум-пуддинг.

Много места занимают организационные дела «Кино-прокатного О-ва», об'единяющего значительную часть кино-прокатных контор Англии, и являющегося замаскированным хозяином журнала.

Не безинтересна помещенная в журнале полемика киноцензора «Его величества короля английского» с редакцией журнала. Даже насквозь пропитанная лицемерным пуританизмом английская буржуазная пресса возопила о цензорском «произволе». Еще бы! Цензор запретил демонстрацию на экране кино инсценировки Диккенсовского романа «Оливер Твист»! Повелел из'ять сцены карманного воровства (производимого в шутку), чтобы «не соблазнять молодое поколение». Это было черезчур даже для всегда корректных и лойяльных деятелей прессы и кино. Возгорелась горячая полемика. Журнал отмечает, между прочим, странную непоследовательность цензора, выразившуюся в разрешении к демонстрированию одной американской картины, полной разных преступлений, вплоть до насилия над женщинами. Главный сверх-злодей этой картины изображается как русский—может быть поэтому картина была разрешена?

Из об'яснений цензора узнаем, что английская кино цензура «стоит на страже» заскорузлой мещанской морали и заплесневелого пуританизма уже 10 лет. В числе цензоров—почтенная леди (как это характерно для Англии). В политическом отношении цензуре делать нечего: никто из постановщиков и не думает посягать на «устои общества»: все фильмы пропитаны капиталистическим духом. Цензура вымеряет на сколько дюймов вверх кино-актриса может показывать ногу (на 5 дюймов меньше, чем на сцене), преследует малейшие намеки на «оскорбление религиозного чувства» и вообще устраняет из кино всяческие «соблазны». Цензор отмечает «лойяльность» кино режиссеров и очень удивлен возникшей полемикой.

Из журнала видно, что на английском кино-рынке сильно чувствуется засилие «кузенов» американцев. Английская продукция слаба, нет «звезд» и режиссеров. Для лучших постановок «звезды» выписываются из Америки. Так, напр., была «одолжена» у Грифитса Мисс Мари и др.

Находит сбыт в Англии и германская продукция. В журнале рекламируется немецкая фильма «Доктор Мабузо».

Из приводимого в многочисленных рецензиях содержания английских фильм еще лишний раз видно, в какой давно непроветренный и затхлый тупик зашла буржуазная кинематография. Ни одного нового сюжета, бесконечное пережевывание сентиментально-морализирующей мочалки, для вкуса подсыпанной перчиком трюков.

„Universal Weekly" Еженедельник „Универсаль", Нью-Иорк. №№ 23-24—январь, № 26—февраль 23 г.

Американский кино журнал издаваемый довольно известной кинофирмой «Universal», специально для владельцев кинотеатров. Содержание: сообщения о последних новинках, выпущенных фирмой (требуйте от вашей кино-прокатной конторы наш сверх шедевр «Пламя жизни») и практические советы, как премьеру этих шедевров лучше рекламировать в кино-театрах.

В журнале рельефно проявляется широта размаха кинематографического дела в Америке и беззастенчивость рекламы. Уже самый факт издания кинофирмой специального журнала для владельцев кино-театров в достаточной мере характерен. Что касается «шедевров» (виноват, «сверх-шедевров»), то судя по журналу их пекут по одному в неделю. И какие! Вот, напр., снимок собора Парижской богоматери, а внизу надпись: «Собор Парижской богоматери, выстроенный фирмой «Universal» для сверх грандиозной мировой постановки «Квазимодо» по Виктору Гюго. Ничем не отличается от настоящего». Для этой же постановки, узнаем из журнала, около собора выстроены и вымощены площади и улицы Парижа 15-го столетия, проведены каналы, сооружены мосты и т. д. «Мировой рекорд»!

А вот пара образчиков «мировых рекордов» по рекламе: за неделю до премьеры фильмы «Флирт» в Детройче на торжественном заседании открывается «О-во борьбы с флиртом». Выносится громовая резолюция, которая печатается в газетах и в тысячах экземпляров распространяется по городу. Члены О-ва выступают на митингах (по таким вопросам разрешенным), в дело втягиваются пастора (интересно, за деньги или из христианского рвения) и профессора. Весь город занят одной только темой — флирт. Накануне премьеры на главной улице Детройча — скандал: к одной леди пристал франт и начал заигривать с нею. Леди ударила негодяя и подозвала полисмена. Собралась гро-

мадная толпа. Тогда леди вместе с полисменом и франтом в мегафоны об'явили, что это была сценка из грандиозной фильмы «Флирт», которая пойдет завтра в кино-театре «Олимп»!

Вот еще один пример: в Толедо шла фильма «Вся ночь», с участием американского «кино-красавца» Рудольфа Валентино. Кинопрокатной конторой из Детройта были заблаговременно посланы в Толедо трем тысячам женщин, выбранным по адресной книге, письма, *приблизительно следующего содержания:*

> «Моя дорогая подруга! Я недавно видела в Детройте прекрасного Валентино в дивной картине «Вся ночь». Как он обворожителен в своих шелковых пиджамах! Ты можешь считать меня глупой женщиной за увлечение человеком, которого я видела только на экране, но он так несказанно обворожителен! Сейчас я узнала, что эта картина идет у вас в Толедо: непременно пойди и посмотри его сама, тогда ты поймешь меня! Любящая тебя подруга» (подпись неразборчива).

Кино-театр был полон женщинами! Письма от Детройтских «подруг» очевидно подействовали!

В журнале отмечается несколько удачных применений очень распространенного в американских кино-театрах способа рекламы фильм, состоящего в дефилировании по городу артистов одетых и загримированных под героев «шедевров», и десятки других ухищрений кинопрокатчиков владельцев театров.

«Universal» рекламирует не только свои фильмы, но и свои... рекламы! В журнале помещен снимок с вплетенной, очевидно, в конечку двухстраничной рекламы одной картины в очень распространенном литературном журнале и прибавлено: «Владельцы кино-театров! Собирайте плоды нашей рекламы! Ею мы посылаем в театры миллионы посетителей. Возьмите нашу картину, и они пойдут в ваш театр. Не зевайте, потому, что картину может взять ваш конкурент, и они пойдут к нему!»

Мы остановились на рекламах «Universal», как на ярких показателях бешеной конкуренции, царящей на американском кино рынке. Только в стране, достигшей предельных высот капиталистического строя, высот, за которыми идет провал, может быть такая наглая, самоуверенная реклама, как та, какой кишит рецензируемый журнал.

ЛИБРЕТТО.

„ПОМЕЩИК“.

В 6-ти частях.

В картине изображен быт крепостных пятидесятых годов прошлого столетия.

Скучающий старик-помещик устраивает у себя балы и охоты, кулачные бои и пиры, на которые тратятся огромные средства, добываемые путем немилосердного выколачивания с крестьян оброка за „барскую землю“. На эти пиры приглашаются знатные гости, которым культурный дворянин-помещик в числе других угощений предлагает на выбор „любую девку“. А когда является необходимость пополнить скудеющую из-за частых кутежей барскую кассу, то время от времени пускаются в продажу телеги, экипажи, коровы и с ними заодно — „девка, умеющая вышивать, мальчик“...

Так перечислены здесь картинки крепостного быта, где рядом с пышностью, бессмысленными кутежами и развратом течет беспросветная, полная тяжелых забот и нужды жизнь крепостных.

Один из крепостных, Ванька Краснов, любит дворовую девушку Аксюшу. Давно уже мечтают они пожениться и зажить вместе, но не могут дождаться милости барина — разрешения сыграть свадьбу. К тому же, начальник псовой охоты Архаров, тоже влюбленный в Аксюшу, старается оттянуть их свадьбу. Он уговаривает помещика разрешить Ване жениться лишь после кулачного боя, если тот окажется победителем. Кстати, это будет развлечением и для самого барина, которого в конец одолела тоска. Чтобы полюбоваться этим зрелищем с'ехалось много гостей, а барский слуга Архаров подкупил известного в деревне силача Митьку, чтобы он уложил Ваньку Краснова.

Роковой день наступил. С трепетом следит за исходом борьбы Аксюша, — от этого зависит ее судьба, ее будущее. Усердно работает могучими кулаками Митька, но Краснов одолел его. Победителю оказана барская милость: ему разрешено жениться на Аксюше.

В первую брачную ночь Краснова, по приказанию помещика, посылают на конюшню, чтобы старый развратник мог воспользоваться Аксюшей. План не удается, так как подоспевший Краснов убивает помещика и на приготовленном его друзьями коне увозит Аксюшу в степи, к вольным казакам.

МАГНИТНАЯ АНОМАЛИЯ

Комическая в 2-х частях.

Металлургическому заводу необходимо для дальнейшей работы железо. Заводоуправление посылает правлению металлотреста требование. Но управдел треста, старый закоренелый канцелярист, потонувший в море бумаг, оставляет требование у себя без движения, потому что оно „не по форме написано“. Во имя формы принесена в жертву нормальная работа целого предприятия, благополучие сотен рабочих, занятых на этом заводе.

Но вот появилось в газетах сообщение о магнитной аномалии в Курской губернии; ею живо заинтересовался инженер завода и стал делать новые изыскания, чтобы добыть драгоценные залежи железа для завода. Вооружившись компасом, не останавливаясь перед всеми препятствиями, стоящими у него на пути, он отправляется туда, где магнит обнаружит присутствие железа.

Каково же удивление его и сопровождающего его красного молодого директора, когда они таким путем находят залежи железа в металлотресте, а требование — в кармане управдела.

Много трюков, интересных комических положений.

В результате железо найдено и получено. Завод снова пущен в ход, ожило производство.

Завод исполняет теперь срочный заказ по прокатке рельс для восстановления транспорта. Бодрые и веселые снуют рабочие между гигантских машин и станков.

„ОСТАП БАНДУРА“

В 6-ти частях.

Старый крестьянин Бандура рассказывает своему сыну Остапу родовую легенду о замученной помещиком-крепостником Чапыгою бабке Остапа Катрусе и о повесившемся с горя ее муже, — деде Остапа, — Савке. Глубоко запало в сердце Остапа чувство мести... И однажды, отдыхая на своем любимом месте под старым дубом, на круче, над Днепром, где по преданию повесился Савка, — Остап спасает от смерти внучку палача своего деда Юлию Чапыга и здесь столкнувшись впервые с красавицей аристократкой загорается любовью к ней и ради нее покидает любящую его крестьянку Марийку. Но социально далекая от Остапа Юлия предпочла гостившего у ея отца старого генерала Корнягина. Остап пытаясь овладеть Юлией окончил тюрьмою, где встреча с политическими заключенными заронила в него первое сознание о классах, их интересах и принципах. У Остапа разрастается жажда свободы, он не выдерживает, и по дороге на каторгу убегает вместе со своим первым учителем рабочим Онисимом и живет по фальшивому паспорту. Остап попадает в солдаты и там в деньщики к своему счастливому сопернику генералу—мужу Юлии, которая уже успела сделатся светской „полульвицей“, экцентричной и развращенной. Она шутя будит в Остапе уснувшее чувство к себе. Еще раз просыпается в Остапе звериная страсть и он, не помня себя, сжимает в железных об'ятиях Юлию. Их застает генерал муж, и Остап бежит. Друзья по тюрьме устраивают его на завод, где работая днем, осознавший сущность классов Остап, ночи отдает подполью. В дни пер-

вой февральской революции, сильный Остап стихийно делается боевым вождем восставшей массы. Октябрьский удар выносит Остапа в ряды красной партизанщины, где он любимый соратниками носится с отрядом по необ'ятным полям Украины и наводит жуть на офицерские отряды. А генерал Корнягин, выгнанный из спокойного захолустья восставшими крестьянами, озлобленный, сильный и опытный, из отдельных офицерских отрядов формирует армию.

Остап лежит раненый после боя. За ним ухаживает Марийка. Посланный Остапом с донесением в Совет Обороны Онисим попадает в плен к генералу, который пытается склонить Онисима выдать ему с головою „банду", но Онисим гордо отказывается и за это жестоко расплачивается. Узнавший об этом Остап клянется отомстить генералу. Подвиги Остапа делают его командиром Красной конницы, а энергия генерала выдвигает его в командиры конной железной дивизии белых. Эти две грозные силы получают приказы уничтожить противную конницу, и обе армии, одновременно, на рассвете выступают. Произошла страшная схватка, в которой, и генерал, и Остап рубились впереди. Армия генерала разбита, генерал в плену... Он узнает в победителе своего бывшего деньщика и пораженный храбростью и военным талантом Остапа подает ему руку, но... не принятая рука генерала висит в воздухе. Быстро, на глазах у Остапа генерал пускает себе пулю в лоб. Остап стоит над мертвым генералом о чем-то думает, и не знает, что только вчера не принятая им рука подписала смертный приговор четырем его односельчанам, — в том числе отцу и матери Остапа. И того не знает Остап, что на заре сегодня, на его любимом месте, на круче, эти четверо рыли под виселицей для себя могилу. Не знает и того, что один из его отрядов спас их и арестовал штаб генерала Корнягина и жену его Юлию, которую вели вместе с офицерами (случайно) мимо виселицы. Она подумала, что виселица для нее и офицеров, нервы ее не выдержали, и она бросилась с обрыва в Днепр. Едет Остап лесною просекою взглянуть разок на любимое место, на Днепр, а его догоняет добрый товарищ Марийка... А на круче, у виселицы: мать, отец Остапа, спасенные крестьяне и извлеченный труп Юлии. Посмотрела Марийка в лицо бывшей сопернице и пожалела ее красоту. А Остап, стоя у трупа, спокойно, через него любуется Днепром, — его суровою стихией и будто нет у его ног когда то любимой женщины.



КИНО — КОНКУРЕНТ ЦЕРКВИ.

Делегация от крестьян с. Софиевки, Бахмутского Округа, обратилась к Уполномоченному ВУФКУ на Донбассе с просьбой отпустить для села аппарат и командировать кино-механика для демонстрирования картин в недавно закрытой ими церкви.

Просьба удовлетворена, и новое кино скоро начнет работать.

ПРИЯТНОЕ С ПОЛЕЗНЫМ.

Крестьяне хут. Луганска (Донбасс) решили использовать имеющийся у них локомобиль и просят дат им кино-установку для открытия кино-театра. Вместе с тем они просят разрешить им поставить мельничный камень, чтобы днем они могли молоть зерно.

АППЛОДИСМЕНТЫ В КИНЕМАТОГРАФЕ.

Московская „Рабочая газета" сообщает:

„Вы слыхали когда-нибудь, чтобы в кинематографе аплодировали кино-картине?

Едва ли! А вот пролетарская картина „Помещик", выпущенная Всеукраинским фото-кино управлением, такие апплодисменты вызвала!

И собственно, не вся картина, а герой ее — полупролетарий — батрак крепостного помещика. Эти картины борьбы, победа крепостного, настолько захватывающи, что зритель, даже и не рабочий, разражается бурей аплодисментов".

РУССКОЕ ЗА ГРАНИЦЕЙ.

Интерес к России за границей, в частности, в Германии заметно усиливается.

В № 18 журнала „Der Film" напечатана статья Ник. Лебедева о кино в Советской России.

Увеличивается количество инценировок русских авторов и картин из русской жизни. Заканчиваются постановки „Тарас Бульба", „Санин" по Арцыбашеву, по „Воскресению" Толстого — „Катюша Маслова", „Власть тьмы", „Мысль", „Вешние воды".

Декла фильм выпустила картину „из русской жизни" „Княжна Суварина", где главную роль эмигрантки, становящейся кино „Звездой", исполняет Ксения Десницкая.

Многие русские актеры заняты в немецких фильмах: „Зигзаги жизни" с О. Гзовской, В. Гайдаровым, „Ее ошибка" с О. Руничем, „Трагедия любви" и „Елена" с Гайдаровым и др.

Отзывы прессы о русских фильмах „Отце Сергие" и „Поликушке" восторженные. Об'явлены следующие фильмы: „Петр и Алексей" „Иола", „Поражение сатаны" „Калиостро при дворе Екатерины". Кроме того — „Стенька Разин", снятый на Волге, и Емелька Пугачев" по „Капитанской дочке" Пушкина.

ПРОПАГАНДА ФИЛЬМОЙ.

— Фирмой Заго в Бреславе выпущена картина „Германия, ты моя родина". Целью фильмы является наглядно доказать невозможность выполнения условий Версальского договора и показать те великие политические, экономические и культурные потери, которые понесла Германия вследствие договора. Картина каждым эпизодом, противопоставлениями, проводит пропаганду. Сценарий составлен при участии видных ученых.

Борьба во Франции между цензурой и кино-фирмами продолжается. Начало борьбы было положено немецкой фильмой „Мадам Дюбарри", в которой цензура усмотрела карикатурное представление эпизодов французской истории, с целью антифранцузской пропаганды.

— В Париже идет пропагандистская картина „Почему мы заняли Рур".

— В Мюнхене, под влиянием угроз местных фашистов, не могло состояться представление противо-антисемитской фильмы „Натан Мудрый". Националисты делали попытки уничтожить негативы картины.

НОВОСТИ КИНО-ТЕХНИКИ.

— На Лейпцигской кино-ярмарке 1923 впервые была выставлена „Лупа времени" Лемана-Эрнемана, один из наиболее разработанных аппаратов для кино-с'емок с большой частотой (от 25 снимков в секунду).

— Лабораторией Минервина разрабатывается новый способ массового изготовления надписей к фильмам без плакатов.

С'ЕЗД ПО КИНЕМАТОГРАФИИ.

— В Нью-Йорке намечен созыв всемирного с'езда по кинематографии, в котором будут участвовать не только деятели области кинематографии, но и выдающиеся писатели, драматурги и критики Европы и Америки. На с'езде будут обсуждаться вопросы культурных и художественных возможностей кино.

ЮРИДИЧЕСКИЙ ОТДЕЛ

ЮРИДИЧЕСКИЙ КУРЬЕЗ

Казалось бы, что существующие законоположения исчерпывающе освещают важный вопрос об об'еме монопольного права Всеукраинского Фото-Кино-Управления на помещения кино-театров, внося в него полную ясность и не оставляя места для каких либо сомнений или споров по его существу. Однако, практика показывает иное.

Всего несколько месяцев назад Наркомздрав пытался доказать, что помещение госкино-театра быв. „Мишель" (г. Харьков), находящегося в закрепленном за ним доме, состоит в его непосредственном распоряжении, в силу чего ВУФКУ обязано вносить за это помещение установленную Наркомздравом арендную плату. Возникший отсюда спор восходил 28 марта с.г. даже на рассмотрение Высшей Арбитр. Комис., к решению которой мы еще вернемся.

В июне с.г. Киевский Коммунотдел неожиданно потребовал от Киевского Обл. Отд. ВУФКУ выборки ордеров на занимаемые кино-театрами г. Киева помещения, т. е. — установления с ним договорных отношений, считая себя собственником этих помещений и рассматривая ВУФКУ, как арендатора, имеющего лишь преимущественное право на их наем.

Означенное требование обосновывается Киевск. Губкоммунотделом в общих чертах следующими любопытными соображениями:

1) закон (ст. 762 кд. зак. о нар. прос.), передавая в распоряжение ВУФКУ помещения кино-театров, имеет в виду лишь отдельные, специально приспособленные здания, но вовсе не относится к помещениям, находящимся в зданиях, состоящих в ведении и распоряжении Коммунотделов;

2) согласно ст. 3-й Пост. Совнаркома от 23 I — 23 г., предприятия, не занимающие самостоятельно строений и находящ. в жилых домах, не освобождаются от арендной платы в пользу Коммунотделов; т.к. ВУФКУ также предприятие, даже с уклоном в коммерческую сторону, то и оно не освобождается от таковой;

3) действующее законодательство вообще проводит принцип платности всех предоставляемых Откомхозами помещений, отступая от него лишь в отдельных случаях и издавая в этих последних специальные декреты; в отношении же кинематографов таких из'ятий в законодательстве нет.

Наконец, 25/IX — 23 г., т. е. на 4-м году эксплоатации Фото-Кино-Управлением кино-театров, этим вопросом заинтересовалось и Харьковское УГНИ, предложив ВУФКУ, без особых комментариев, „явиться с документами" для подписания арендного договора на харьковский кино-театр быв. „Ампир".

Указанные факты обнаруживают, что исключительное право ВУФКУ на пользование и распоряжение помещениями кино-театров (не говоря уже о кино-монополии ВУФКУ в целом), столь категорически декретированное в соответствующих законодательных актах, не только не сделалось „достоянием широких масс", но совсем или недостаточно усвоено даже и теми, кому о нем ведать надлежит.

Переходя к вопросу о праве ВУФКУ на помещения кино-театров, нам придется, конечно, говорить о праве на них Наркомпроса, органом коего ВУФКУ является, и коснуться, следовательно, права Наркомпроса на все вообще „помещения для культ.-просвет. и учебно-воспит. учреждений".

Уже декрет ВУЦИК от 13/IX — 22 г. (собр, узак. за 1922 г. № 42, ст. 601) закрепляет за Наркомпросом на началах постоянного и безвозмездного владения все вообще здания и помещения, как занятые к моменту его опубликования Наркомпросом, так и не занятые, но специально приспособленные для культ.-просвет. и учебно-воспит. целей.

Поскольку же кино-театры, находящиеся в ведении органа Наркомпроса — ВУФКУ, предназначены для таких именно целей (ст. 759 код. о нар. просвещ.) и в действительности широко им служат, их помещения бесспорно подходят под это общее постановление ВУЦИК.

Но и помимо этого общего закона, специальный вопрос о помещениях кино-театров с полной ясностью, не вызывающей никаких сомнений, был разрешен немного позднее другим законом, а именно — ст. 762 код. зак. о нар. просвещ. (с. у. за 22 г. № 49), гласящей, что: „Все кинематографическое имущество на территории УССР, в виде зданий .... является собственностью государства и состоит в распоряжении Фото-Кино-Управления".

Упомянутая выше попытка Киевского Коммунотдела истолковать эту статью в том смысле, что она трактует лишь о зданиях ОБОСОБЛЕННЫХ и не относится к тем из них, которые составляют ЧАСТЬ ДОМОВЛАДЕНИЙ, закрепленных за другими ведомствами, — совершенно неосновательна.

Это обнаруживается не только из толкования ст. 762, но и из сопоставления последней с постановлением ВУЦИК от 13/IX — 22 г.

Ст. 1-я означен. постановл. различает два положения:

1) когда под специальное помещение Наркомпроса занято все здание (домовладение) или большая часть его; в этом случае за Наркомпросом закрепляется все домовладение;

2) когда Наркомпрос занимает специальное помещение, не составляющее большей части всего домовладения; в этом случае за Наркомпросом закрепляется в исключительное и безвозмездное владение лишь это помещение, но не все домовладение.

Такое толкование ст. 1-й постановл. ВУЦИК от 13/IX—22 г. всецело вытекает из грамматического смысла ее второй половины, где говорится о „зданиях и помещениях", как об отдельных понятиях, и где нет уже упоминания о размерах помещения, значение которых подчеркивается, как необходимое условие закрепления, в первой половине.

Такое толкование второй половины ст. 1 пост. ВУЦИК от 13/IX — 22 г. еще надежнее подкрепляется 762 ст. код. о нар. просвещ., категорически устанавливающей права ВУФКУ на здания кино-театров, без всяких оговорок об отношении их кубатуры к кубатуре всего домовладения, следовательно, охватывающей и те случае, когда помещения кино-театров составляют лишь часть всего домостроения.

К тому же выводу неизбежно приходим мы и переходя к логическому толкованию ст. 762.

В самом деле, если придать ст. 762 ограничительное толкование Киевск. Губкоммунотдела, то получится внутреннее противоречие: с одной стороны, код. зак. о нар. просвещ. подчеркивает чрезвычайное значение для государства кино-дела и предоставляет ВУФКУ широкие и при том монопольные права в его области, а с другой, — ограничивает важнейшее право его на владение и пользование лучшими помещениями, приспособленными под кино-предприятия.

Ведь всем известно, что обособленные помещения (отдельные здания) оборудованные под кино-театры, встречаются очень редко и преимущественно в провинции, что в крупных городах и населенных местностях лучшие кино-театры помещаются в больших домах европейского типа (в этом отношении они резко отличаются от других театров, которые по самым размерам своим не могут не занимать отдельных зданий).

Если, таким образом, признать, что ст. 762 имеет в виду лишь обособленные здания, то это значит лишить всякого практического значения законодательство о кинематографии (код. зак. о просвещ. разд. 3, гл. 5-я) не только в части, касающейся передаче ВУФКУ специальных помещений, но, пожалуй, — и в целом, т. к. лишение ВУФКУ столь ценных для него помещений равносильно полному разрушению кинематографических предприятий и срыву всей кино-монополии. Все остальное кино-имущество, передаваемое по силе той же ст. 762, в монопольное владение и распоряжение ВУФКУ (кино-оборудование, инвентарь и проч.) представляет для него гораздо меньшую ценность, чем дорого стоющие помещения.

Второе возражение Киев. Губ. Коммунотд. (о платности занимаемых кино-театрами помещений) также не выдерживает критики.

Та же ст. 762 говорит о помещениях кино-театров, как о „собственности государства“, находящ., вместе с оборудованием и инвентарем, в распоряжении ВУФКУ, а не Коммунотделов, или других ведомств; следовательно, ВУФКУ освобождается от уплаты РЕНТЫ за помещения кино-театров кому бы то ни было, в том числе и Коммунотделам.

Кроме того, следует помнить, что постан. ВУЦИК от 13/IX — 22 г. закрепляет за Наркомпросом специальные здания НА ОСНОВЕ ПОСТОЯННОГО ВЛАДЕНИЯ, которое, в свою очередь, по смыслу постановл. ВУЦИК от 19/IV — 22 г. (с. у. 22 г. ст. 296) предполагает безвозмездное пользование.

Более того, по силе ст. 2 пост. ВУЦИК от 13/IX — 22 г. Наркомпрос освобождается от уплаты даже „всяких налогов“ за закрепленные за ним помещения, обязательные для других постоянных владельцев.

Постановл. СНК от 23/I — 23 г., на которое ссылается Комунотдел, к ВУФКУ неприменимо, т. к. последнее хотя и переведено на хазрасчет, но является госпредприятием „sui generis“, резко отличающимся по своим целям от разного рода трестов, торгов и т. д. Целью ВУФКУ *является не* извлечение прибыли, а „политическое просвещение и воспитание масс“.

Коммерческие *же операции служат* ВУФКУ *лишь* средством для указанной цели. Это особенно подтверждается тем обстоятельством, что ВУФКУ *является подсобным органом* Главполитпросвета, совершенно чуждого коммерческой деятельности.

Третье соображение Киевск. Коммунотдела *также* совершенно необосновано.

Законодательство действительно проводит принцип платности предоставляемых Откомхозами помещений, но помещения кино-театров, как мы уже указывали выше, не находятся в распоряжении Откомхозов и последние не уступают ВУФКУ свое право на них. Эти помещения занимаются ВУФКУ на основании упомянутых законоположений и, следовательно, довод Коммунотдела, правильный сам по себе, к помещениям кино-театров не относится и всецело вытекает из ошибочности основной предпосылки его о принадлежности кино-театральных помещений Коммунотделам.

По инициативе Наркомздрава, *как мы уже упомянули*, затронутый вопрос восходил уже на судебное рассмотрение Высшей Арбитражной Комиссии.

Кино-театр ВУФКУ, быв. „Мишель“, находится в д. № по ул. 1-го Мая в Харькове, закрепленном в целом за Наркомздравом. Последний потребовал от ВУФКУ внесения арендной платы за помещение театра, мотивируя это требование приблизительно в духе вышеприведенных соображений Киевского Комунотдела.

Высшая Арбитражная Комиссия, рассмотрев иск Наркомздрава к ВУФКУ в заседании своем от 28/III с. г., постановил

На основании ст. 762 код. зак. о нар. просвещ. признать недопустимым взимание с помещений, занимаемых государственным кинематографом РЕНТЫ. В виду того обязать ответчика участвовать во всех расходах по домовладению пропорционально по занимаемой кинематографом части дома, включая и расходы по домовладению (аммортизация), а также вести все расходы по дому, специфически связаные с использованием помещения для кинематографа. От уплаты ренты ответчика освободить. Расчет за отопление обязать ответчика произвести по курсу дня платежа, исходя из себестоимости топлива истцу. Решение это *вошло в законную силу и подлежит* исполнению. (Дело № 3

Приведенное решение ВАК как нельзя лучше подтверждает *правильность нашего толкования ст. 762 код. о нар. просвещ.* и бесспорность права ВУФКУ на постоянное и безвозмездное пользование помещениями кино-театров, в каких бы зданиях они не находились и независимо от того, занимает ли они домовладения целиком или лишь часть последних.

Указанное решение является и лучшим ответом Киевскому Губ. Коммунотделу и всем другим Коммунотделам, ставящим это право ВУФКУ под сомнение и выдвигающим доводы, являющиеся ничем иным, как юридическим курьезом.

С. Д. Желиховский.

Р. С. Ф. С. Р. **Циркулярно.**

ПОЛИТИЧЕСКОЕ УПРАВЛЕНИЕ УКРАИНСКОГО ВОЕННОГО ОКРУГА.

В целях более полной и наглядной информации печати вообще и органа Украинского Военного Округа „Красная Армия“ в частности, о жизни, быте, учебе и научных достижениях частей Красной Армии и Флота Украины и Крыма, предлагается всем Губ и Окротделам ВУФКУ безотлагательно предоставлять по требованиям Диввоенкоров, снабженных соответствующими удостоверениями от редакции „Красной Армии“, своих фотографов для производства, по указаниям дивиоенкоров, фото-снимков: при чем:

1) Общее *количество* снимков на дивизию в месяц не должно пока превышать 2—3-х.

Прим.: Снимки эти должны печататься минимум в 4-х эк. со след. расчетом: 1) заинтересован. дивизии 1 экз., 2) ред. „Красной Армии“ — 1 эк., 3) ВУФКУ 1 экз., 4) Главуполн. ПУУВО при ВУФКУ для музея Центр. Дома Кр. Армии — 1 эк.

2) Перевозочные средства для фотографов должны быть предоставлены к обусловленному по возможности заранее сроку соответствующими дивизиями и отнесены исключительно за их счет.

3) Губ и Окротделы ВУФКУ взыскивают с редакции „Красная Армия“ лишь себестоимость материалов.

Примечание: По соглашению с редакцией „Красная Армия“ суммы эти, в местах, отдаленных от Киева должны быть уплачены соответствующими дивизиями и отнесены за счет подписной платы.

Председатель ВУФКУ *Прокофьев.*

Гл. Упол. ПУУВО при ВУФКУ *Любимов.*

ОБЯЗАТЕЛЬНОЕ ПОСТАНОВЛЕНИЕ КИЕВСКОГО ГУБИСПОЛКОМА

№ 236 от 19-го августа 1923 года.

§ 1. Все фото-снимки государственного характера, как-то: процессий, демонстраций, парадов воинских частей, государственных деятелей, сооружений и т. д. должны быть предварительно разрешены органами Фото-Кино-Управления по месту нахождения последних.

§ 2. Все фото-снимки, предназначенные к публичному обозрению, должны быть предварительно разрешены на право выставки соответствующими органами Фото-Кино-Управления.

§ 3. Всеми фотографиями заводится по установленной форме прошнурованные и пронумерованные книги для записи поступающих заказов. Книги заверяются соответствующими органами ВУФКУ.

Примечание: Негативы всех снимков как по разрешениям, указанным в п. 3, так и частных граждан, сохраняются и по первому требованию представляются контролю.

§ 4. Лица, виновные в нарушении сего приказа, будут подвергнуты административному взысканию.

Предгубисполкома *Гр. Гринько.*

Уполномоченный ВУФКУ по Киевской Области Пууво на Правобережьи по фото-кино *Стародуб.*

Секретарь ГИК *Горлинский.*

СОДЕРЖАНИЕ.

Издатель ВУФКУ.

Ответственный редактор М. Л. Львовский.

Зав. редакцией И. А. Уразов.

Р. У. П. Киев, № 1004. Киев, Типография Наркомпроса УССР.—ВУАН. Зак. № 383.—1600.